STEVEN SPIELBERG DIGITAL YIDDISH LIBRARY
NO. 01161

TEATER

Nathaniel Buchwald

Permanent preservation of this book was made possible by Lisa Davidson

FUNDING FOR THE CORE COLLECTION OF YIDDISH LITERATURE WAS MADE POSSIBLE IN PART BY A GRANT FROM THE DAVID AND BARBARA B. HIRSCHHORN FOUNDATION

NATIONAL YIDDISH BOOK CENTER
AMHERST, MASSACHUSETTS

NATIONAL YIDDISH BOOK CENTER
AMHERST, MASSACHUSETTS
413 256-4900 | YIDDISH@BIKHER.ORG
WWW.YIDDISHBOOKCENTER.ORG

•

MAJOR FUNDING FOR THE
STEVEN SPIELBERG DIGITAL YIDDISH LIBRARY
WAS PROVIDED BY:

Lloyd E. Cotsen Trust
Arie & Ida Crown Memorial
The Seymour Grubman Family
David and Barbara B. Hirschhorn Foundation
Max Palevsky
Robert Price
Righteous Persons Foundation
Leif D. Rosenblatt
Sarah and Ben Torchinsky
Harry and Jeanette Weinberg Foundation
AND MEMBERS AND FRIENDS OF THE
National Yiddish Book Center

•

The *goldene pave*, or golden peacock, is a traditional symbol of Yiddish creativity. The inspiration for our colophon comes from a design by the noted artist Yechiel Hadani of Jerusalem, Israel.

The National Yiddish Book Center respects the copyright and intellectual property rights in our books. To the best of our knowledge, this title is either in the public domain or it is an orphan work for which no current copyright holder can be identified. If you hold an active copyright to this work – or if you know who does – please contact us by phone at 413-256-4900 x153, or by email at digitallibrary@bikher.org

נ. בוכוואַלד

טעאַטער

I. די טעאַטער־קונסט

II. דאָס אידישע טעאַטער־וועזן אין אַמעריקע

אינאיציאַלן און אָרנאַמענטיק פון

אהרן גודעלמאַן

פאַרלאַג־קאָמיטעט טעאַטער . ניו יאָרק

Theatre

Copyright, 1943, by Nathaniel Buchwald

New York, N. Y.

PRINTED IN U.S.A. BY PROMPT PRESS, 113 FOURTH AVENUE, NEW YORK 3, N. Y.

209

געווידמעט דער צוקונפט פון דעם
אידישן טעאַטער אין אַמעריקע

אָנערקענונגען

מיט דעם בוך ווערט באַצאָלט אַ פאַרשפעטיגטער חוב צו די יונגע טעאַטער־ענטוזיאַסטן, וואָס האָבן זיך פאַרשריבן אויף קורסן אין די סטודיעס פון „אַרטעף“ אין די יאָרן 1936—1930. מיט רעכט האָבן זיי ביי מיר געמאָנט אַ בוך אויף אידיש וועגן די באַשטאַנד־עלעמענטן פון דער טעאַטער־קונסט ווי אַ דערגאַנצונג צו מיין קורס לעקציעס. דער פאַרזוך אַראָפּצונעמען סטענאָגראַמעס פון די לעקציעס האָט געבראַכט קנאַפּ־ווערטפולע רעזולטאַטן, און די סטודיסטן האָבן געפאָדערט, אַז איך זאָל די לעקציעס אויסברייטערן און זיי אַרויסגעבן אין בוך־פאָרם.

ווען איך בין צוגעטראָטן צו דער אַרבעט איבער אָט־דעם בוך, האָט דער „אַרטעף“ שוין מער ניט געהאַט קיין סטודיעס. אַ סך פון די סטודיסטן זיינען אַריין אין דעם שפילער־באַשטאַנד פון „אַרטעף“, אַנדערע האָבן אינ־גאַנצן אויפגעגעבן זייער טעאַטער־שטודיום. כ׳האָב אָבער געפילט, אַז אַ בוך איבער די יסודות פון דער טעאַטער־קונסט קאָן זיין ניצלעך ניט בלויז פאַר סטודענטן, נאָר אויך פאַר אַ ברייטערן קרייז אידישע קולטור־מענטשן, וואָס האָבן ליב טעאַטער און זיינען עמפּינדלעך צו קונסט־ווערטן. האָב איך דעריבער אין דער פאַנטאַזיע אויסגעברייטערט דעם קרייז צוהערער און אַריינגענומען אין דער „סטודיע“ מענטשן פון אַלערליי שטופן טעאַטער־בילדונג און פאַכמענישע קענטשאַפט, איינגעשלאָסן טעאַטער־פּראָפעסיאָנאַלן. דעריבער ווערט אין דעם ערשטן טייל פון בוך אָנגעהאַלטן די פאָרם פון לעקציעס אָדער שמועסן און דער סטיל פון גערעדטער שפּראַך און דירעקטער ווענדונג צו אַן אוידיטאָריע.

דער צווייטער טייל פון בוך באַהאַנדלט פּראָבלעמען פון אידישן טעאַטער־וועזן אין אַמעריקע און איז געווענדט סיי צו די פּראָפעסיאָנאַלן ביים אידישן טעאַטער און סיי צו די ברייטערע קרייזן קולטור־מענטשן און געזעלשאַפטלעכע טוער, וואָס שאַצן אָפּ די וויכטיגקייט פון טעאַטער ווי אַ באַשטאַנד־עלעמענט פון דעם אידישן קולטור־לעבן. אין דעם צווייטן טייל זיינען אויסגענוצט געוואָרן מיט אַ געהעריגער באַאַרבעטונג עטלעכע פריער־פאַרעפנטלעכטע עסעיען.

דער גאַנצער בוך איז געווידמעט דער צוקונפט פון אידישן טעאַטער אין אַמעריקע. דער גלויבן אין אָט־דער צוקונפט איז באַזירט אויף דעם גלויבן אין דער צוקונפט פון אידישן פאָלק בכלל און אויף דער זיכערקייט, אַז דאָס ווערטפולע, וואָס איז געשאַפן געוואָרן אין אידישן טעאַטער, און די רייכע שעפערישע כחות אין דעם אידישן קולטור־לעבן וועלן סוף כל סוף געפינען אַ געהעריגן אויסדרוק אין טעאַטער. מיט דעם דאָזיגן בוך ווערט ממילא אויסגעדריקט אָנערקענונג צו די שאַפער פון בעסערן אידישן:

טעאַטער, וואָס זייער אַרבעט האָט סיי באַרייכערט מיין טעאַטער־דערפאַרונג און סיי אַרויפגעלייגט אויף מיר די אחריות פון ערנסטער קריטיק.

פערזענלעכע אָנערקענונגען וואָלטן אַרומגענומען מער נעמען, ווי דער פּלאַץ דערלויבט דאָ צו פאַרצייכענען. ווען ניט די כסדר׳דיגע מאָנונגען און דערמאָנונגען פון מיין טייערער סטעלאַ און מיינע פריינט אהרן קאַהן, דר. אייזיק קלומאַק, ה. דוליצקי, אהרן גודעלמאַן און אַנדערע, וואָלט איך בכלל ניט אונטערנומען די שווערע אַרבעט אויפצושרייבן דעם בוך אין די מידע שעה׳ן און זיך באַטייליגן אין דער נאָך שווערער אַרבעט פון אַרויס־געבן דעם בוך. זיכער וואָלט אָן דער ברייטהאַרציגער מיטהילף פון די פריינט מיני גלייזער, אהרן קאַהן, מ. פרידמאַן, אידיט סיגעל און קאָלעגע יעקב מעסטעל אוממעגלעך געווען צו פאַרווירקלעכן די אונטערנעמונג.

וואָס איז שייך מיין פריינט אהרן גודעלמאַן, באַטראַכט איך אים צום ווינציגסטן ווי אַ גלייכן מיטאַרבעטער אין דעם בוך. זיין אָרנאַמענטיק פאַרמאָגט אַ רייץ און אַ קינסטלערישע קוואַליטעט, וואָס איז פאַר מיר אַ קוואַל פון טיפער באַפרידיגונג און קויפּט־אויס אין אַ מאָס די חסרונות, וואָס איך האָב געפונען אין דעם טעקסט.

דעם גרעסטן דאַנק בין איך שולדיג די הונדערטער אַבאָנענטן, וואָס זייער צוטרוי צו מיין אַרבעט האָט מעגלעך געמאַכט אַרויסצוגעבן דעם בוך.

אין דעם אָפּקלייב פון אילוסטראַציעס האָב איך געקראָגן ווערטפולע אָנווייזונגען פון דר. יעקב שאַצקי און די מיטהילף פון יצחק ריבקינד, דירעקטאָר פון דער ביבליאָטעקביים אידישן טעאָלאָגישן סעמינאַר, ווי אויך פון אברהם בערגער אין דער אידישער אָפּטיילונג פון דער ניו יאָרקער פּאַבליק לייברערי. וואָלף מערקור האָט ניט געקאַרגט קיין מי צו געפינען אינטערעסאַנטע עקזעמפּליאַרן אין דעם בילדער־אַרכיוו פון אידישן קונסט־טעאַטער.

קאָלעגע ב. פערלמאַן און פריינט י. לייזעראָוויטש און א. דראָזדאָף האָבן אויף זיך גענומען די דאַנקלאָזע אַרבעט פון לייענען די קאָרעקטור. פריינט י. בוראַקאָוו און דוד סעלצער האָבן אַרויסגעוויזן מער ווי אַ פּראָ־פעסיאָנעלן אינטערעס ביים זעצן און צונויפשטעלן דעם בוך, און פריינט ב. קאַהען, אייגנטימער פון דער „פּראָמפּט פּרעס“ דרוקעריי, האָט צושטייער געבראַכט אַן אוצר פון טעכנישן וויסן.

פאַר איין וועג זאָל דאָ אויסגעדריקט ווערן אָנערקענונג צו יענע באַקאַנטע און אומבאַקאַנטע פריינט, וואָס וועלן זיך באַטייליגן אין דער פאַרשפּרייטונג פון דעם פאַרטיגן בוך.

ניו יאָרק, אָקטאָבער, 1943.

אינהאַלט

ערשטער טייל — די טעאַטער־קונסט

זייט

ערשטער שמועס: וועגן די וויטעדיגע שמועסן איבער טעאַטער
די שאַפער און געברויכער פון טעאַטער.—אויסדרוק און איינדרוק.—
דער מאָמענט פון אידענטיפיקאַציע 9

צווייטער שמועס: וועגן דער פילאָזאָפיע פון דראַמע
צוויי גרונט־באַגריפן וועגן וועלט און מענטש.—דראַמע פאַרקערפּערט
פאַרשיידענע פילאָזאָפיעס.—דער דיאַלעקטישער מעטאָד אין דראַמע.. 19

דריטער שמועס: וועגן דעם רוי־שטאָף פון טעאַטער
אַ פאַרשמעלצונג פון עטלעכע קונסטן.—אַנאַליז און סינטעז פון
טעאַטער.—דער אַקטיאָר איז דער ספּעציפישער אינסטרומענט 31

פערטער שמועס: וועגן דראַמאַטישער ליטעראַטור
דראַמע און דערציילונג.—ניט יעדע אַקציע איז דראַמאַטיש.—אַ דעפי־
ניציע פון דראַמאַטישער אַקציע.—אַקציע און פאַבולע. 37

פינפטער שמועס: וועגן דראַמאַטישן געבוי
די הויפּט־אַקציע און די באַהילפיגע אַקציעס.—עקספּאָזיציע, אַנט־
וויקלונג, אויפלייזונג.—דער גרויסער מאָמענט. 45

זעקסטער שמועס: וועגן דראַמאַטישן כאַראַקטער
כאַראַקטער און פאַבולע.—די פּראָבלעם פון שילדערן כאַראַקטער.—
כאַראַקטעריזאַציע פון מינדערוויכטיגע פּערזאָנען. 61

זיבעטער שמועס: וועגן דראַמאַטישן דיאַלאָג
געשפּרעך און דראַמאַטישער דיאַלאָג.—רייד דאַרפן שטימען מיט
כאַראַקטער.—„נאַטירלעכקייט" איז ניט אַלעמאָל אַ מעלה. 71

אַכטער שמועס: וועגן טראַגעדיע, קאָמעדיע און אַנדערע טיפּן דראַמע
וואָס האָבן מיר גע'ירשנ'ט פון דער גריכישער טראַגעדיע און קאָ־
מעדיע?—מעלאָדראַמע ווי אַ מעטאָד פון פאַראייִנפאַכונג.—די מאָ־
דערנע „פּיעסע". 77

ניינטער שמועס: וועגן אַקטיאָרישן טאַלאַנט
טאַלאַנט און טעכניק.—איז טאַלאַנט טאַקע אַ „מתנה פון גאָט"?—פאַנ־
טאַזיע און אינטואיציע. 93

צענטער שמועס: וועגן דער אַרבעט פון דעם אַקטיאָר
דער פּראָצעס פון שאַפן אַ ראָל.—טעקסט און אונטער־טעקסט.—אַן
אַקטיאָר מוז איבערלעבן זיין ראָל, אָבער ניט ווי אין אמת'ן לעבן.—
טעאַטראַלישע עמאָציע. 103

עלפטער שמועס: וועגן „שפּילן מיטן קאָפּ" און „שפּילן מיטן האַרצן"
אויף וויפיל ווערט אַן אַקטיאָר מיטגעריסן פון געפיל?—אַ באַלאַנס
צווישן געדאַנק און געפיל.—די טעכניק פון איבערלעבן אַ ראָל. ... 115

צוועלפטער שמועס: וועגן רעזשיסאָר און זיין באַציאונג צום שוישפּילער
צוויי מעטאָדן פון אויסנוצן דעם שוישפּילער.—גאָרדאָן קרעיג'ס
אויסזעצונגען געגן לעבעדיגע אַקטיאָרן.—די באַציאונג צום אַקטיאָר
ווי צו אַ שעפערישן קינסטלער. 127

דרייצענטער שמועס: וועגן רעזשיסאָרישן פּראָצעס
דריי שטופן פון רעזשיסאָרישן פּראָצעס.—אַוועקשטעלן די שפּיל אויף
דער בינע.—די וויכטיגקייט פון דער מיזאַנסצענע. 135

פערצענטער שמועס: וועגן אַרכיטעקטור און מאַלעריי אין טעאַטער
דער געבוי פון אַ מאָדערנעם טעאַטער.—וואָס מיר לערנען פון גריכי־
שער טעאַטער־אַרכיטעקטור.—די אילוזאָרישע דעקאָראַציע.—די באַ־
העפטונג פון מאַלערישן און אַרכיטעקטאָרישן עלעמענט. 153

פופצענטער שמועס: וועגן דעקאָראַציע און באַלייכטונג
לאָקאַליזאַציע פון האַנדלונג.—די בינע ווי אַן אַרבעט־פּלאַץ.—פאַר־
שיידענע סטילן אין דעקאָראַציע. 165

זעכצנטער שמועס: וועגן מוזיק אין טעאַטער
מוזיק און דראַמע.—די מוזיק־שפּיל.—„פאַרבאָרגענע" מוזיק אין אַ
טעאַטער־שפּיל.—געלעגנהייט־מוזיק און באַגלייטונג. 179

זייט

זיבעצנטער שמועס: וועגן טאַנץ אין טעאַטער
פאָלק-טענץ.—טאַנץ-דראַמעס.—פּאַנטאָמימע.—געלעגנהייט-טענץ.—דער
„מאָדערנער" טאַנץ.—„סווינג" און פאָלק-טאַנץ. 189

אַכצנטער שמועס: וועגן פילם
אייגנטימלעכע שטריכן פון דער פילם-קונסט.—„פילמישקייט" און
„מאָנטאַזש".—די געגנזייטיגע ווירקונג פון פילם און טעאַטער . . . 205

ניינצנטער שמועס: וועגן ראַדיאָ־דראַמע
אויפן שוועל פון דער טעלעוויזיע-עפּאָכע.—וואָס באַשטימט דעם כאַראַק-
טער פון ראַדיאָ-דראַמע?—קאָמפּאַקטע אַקציע.—שילדערונג דורך
קלאַנג.—דאָס מיטשאַפן פון דעם צוהערער. 219

צוואַנציגסטער שמועס: וועגן טעאַטער־סטיל
צונויפבונד צווישן טעאַטער און אוידיטאָריע.—סביבה, „צייט-גייסט",
סאָציאַלע פונקציע ווי באַשטימענדיגע כחות פון טעאַטער-סטיל.—
סטיליזאַציע איז דיסטילירונג פון אַ סטיל. 227

איין־און־צוואַנציגסטער שמועס: וועגן טעאַטער־קריטיק
די רעצענזיע.—רעפּאָרטאַזש און קריטיק.—וואָס איז קונסט-קריטיק
בכלל?—דער צונויפבונד פון דעם קונסט-ווערק מיט דער אויסער-
לעכער וועלט. 243

צווייטער טייל — דאָס אידישע טעאַטער־וועזן אין אַמעריקע

אונטערגאַנג אָדער באַנייאונג?
גייען מיר אויף צוריק?—אַ פּעסימיסטישער חשבון.—די אַלטע גוואַר-
דיע האַלט די פעסטונג.—די זאָמען פון דעם נייעם טעאַטער-וועזן. . . 259

וועגן אידישן טעאַטער־סטיל
אונזער טעאַטער-ירושה.—אברהם גאָלדפאַדן און זיין טעאַטער.—יעקב
גאָרדין און די מאָראַליסטישע דראַמע.—די אויסלייטערונג פון
אידישן בינע-סטיל. 271

וועגן שונד־טעאַטער
די סאָציאַל-עקאָנאָמישע באַזע פון שונד.—דער רושם פון אַ שונד-
פּיעסע.—אידישער שונד איז גאָרניט אידיש. 305

וועגן דעם עקאָנאָמישן מצב פון אידישן טעאַטער
אידיש טעאַטער גייט ניט אונטער.—די בענעפיט-סיסטעם, אירע מעלות
און חסרונות.—די ראָלע פון דער אידישער אַקטיאָרן-יוניאָן. 319

וועגן קולטורעלן מצב פון אידישן טעאַטער
צוויי פאַרקערטע מיינונגען וועגן אידישן טעאַטער.—דר. מוקדוני'ס
גרויזאַמער אויספיר.—הלל ראָגאָף האַלט, אַז אַלץ איז אין אָרדענונג.—
די גוטע און שלעכטע זייט פון טראַדיציאָנאַליזם. 337

פּראָבלעמען פון אידישן רעפּערטואַר
די „ריכטיגע פּיעסע" לאָזט זיך ניט כאַפּן.—„געבן דעם עולם וואָס
ער וויל".—די פּיעסע קלייבט אָפּ איר עולם. 361

וועגן אידישן אַקטיאָרן־באַשטאַנד
צופיל שוישפּילער?—די סטאַר-סיסטעם דעמאָראַליזירט דעם אַנסאַמבל-
שפּילער.—די שונד-פּיעסע פרעסט-אויף דעם אַקטיאָר. 371

אַ פערטל יאָרהונדערט אידישער קונסט־טעאַטער
די צווייטע „גאָלדענע עפּאָכע".—די ליטעראַרישע פּיעסע.—דער הירש-
ביין-טעאַטער.—די תקופה פון דעם סצענירטן ראָמאַן.—„מאָדערניס-
טישע" עקספּערימענטן.—די סטאַר-סיסטעם אין קונסט-טעאַטער. . . 379

דער וועג פון אַרטעף
דער לאָזונג: פּראָלעטאַרישער טעאַטער.—די ערשטע שריט.—דער
„אַקטועלער" רעפּערטואַר.—בענאָ שניידער, רעזשיסאָר.—דער אַרטעף-
קאָלעקטיוו.—די אַרטעף-אידייע לעבט. 411

וועגן ביכער איבער טעאַטער
ביכער פאַרן ספּעציאַליסט.—דער „אַלגעמיינער לייענער" האָט פון וואָס
אויסצוקלייבן.—וואו האַלט עס מיט אידישע ביכער איבער טעאַטער?. 443

זוכצעטל פון נעמען 458

בילדער און רעפּראָדוקציעס

זייט

פּראָצעסיע אין אַ דיאָניס־פּייערונג 14
אַן אַלט־רוימישער טעאַטער־בילעט 15
„דאָס שוואַרצע אויג״ (ליאַלקע) 35
מאָריס שוואַרץ און שלמה מיכאָעלס אין דער ראָל פון שימעלע
סאָראָקער 54
„דאָס גרויסע געווינס״ אין מאָסקווער אידישן מלוכה־טעאַטער 56
„פאַרשטעלטע״ אַנטיילנעמער אין אַ קאָמאָס־פּייערונג 78
גריכישע קאָמעדישע מאַסקעס 80
סטאַטועטקע פון אַ טראַגישן אַקטיאָר 81
מיכאָעלס אין דער ראָל פון קעניג ליר .... 92־א
מאָריס שוואַרץ און חנה אַפּעל אין „כעלעמער חכמים״ .... 92־ב
טאָמאַסאָ סאַלוויני אין דער ראָל פון אָטעלאָ 118
פּאָל ראָבסאָן אין דער ראָל פון אָטעלאָ 119
סטאַניסלאַווסקי אין 1900 און אין 1941 .... 124־א
יעווגעני וואַכטאַנגאָוו .... 124־ב
אַנדרע אַנטואַן 138
מאַקס ריינהאַרדט 139
גריכישער טעאַטער אין טערמעסאָס 150
אַ גרופּע גריכישע מאַסקעס .... 156־א
גריכישער אַמפיטעאַטער .... 156־ב
מאַסקע פון אַ טראַגישן העלד 161
סימולטאַנע דעקאָראַציעס 162
קאָסטיום פון אַ הויף־טענצערין 175
כשר־טאַנץ 191
מאַרטאַ גרעהעם אין אַ טאַנץ־קאָמפּאָזיציע .... 188־א
איזאַדאָראַ דאָנקאַן אין א. וואַלקאָוויץ׳עס צייכענונגען .... 188־ב
אַ פרייילעכס 194
גאָרטן־טעאַטער אין אַ פירשטלעכן הויף 230
דער קאַפּיטאַן (קאָמעדיאַ דעל אַרטע) 232
האַרלעקין (קאָמעדיאַ דעל אַרטע) 233
רוימישער מים 235
זשאָנגליאָרן פון דער פעאָדאַלער עפּאָכע .... 236־א

גאָרדאָן קרעיג׳ס דעקאָראַציע פאַר אַ שעקספיר־פיעסע .... 236־ב

סצענע פון דזשאָן ה. לאָסאָנ׳ס „מאַרטשינג סאָנג״ .... 236־ג

אַ טעאַטער פון שעקספיר׳ס צייט .... 236־ד

אַ סצענע פון שלום עליכמ׳ס „דאָס גרויסע געווינס אין אידישן קונסט־טעאַטער .... 252־א

אַ סצענע פון שלום עליכמ׳ס „דאָס גרויסע געווינס״ אין אַרטעף .... 252־ב

פורים־שפילער פון פראָג 278

מאָלי פיקאָן אין דער ראָל פון שמענדריק 287

אברהם גאָלדפאַדן .... 284־א

יעקב גאָרדין .... 284־ב

הקפות .... 300־א

יוסף איז מכבד זיינע ברידער .... 300־ב

יוסף און פוטיפר .... 300־ג

אַ קלעזמער .... 300־ד

שאָטן־ליאַלקעס פון באַלי־אינזל 306

אידישע לצים 308

אידישע לצים־אַקראָבאַטן 309

ראובן גוסקין 329

באַרימטע אַקטיאָרן אין באַרימטע ראָלן .... 332־א

אָנגעזעענע אידישע שוישפילער אין אַמעריקע .... 332־ב

קאָמפאָזיטאָרס ביים אידישן טעאַטער .... 332־ג

אידישע דראַמאַטורגן אין אַמעריקע .... 364־א

אידישע טעאַטער־קריטיקער אין אַמעריקע .... 364־ב

מאָריס שוואַרץ .... 380־א

„דאָס צענטע געבאָט״ אין אידישן קונסט־טעאַטער .... 380־ב

„רעקרוטן״ אין אַרטעף .... 412־א

אידישע כאָרעאָגראַפן .... 412־ב

יעקב מעסטעל 421

בענאָ שניידער 435

מ. זאָלאָטאַראָף 439

דזשאָן ה. לאָסאָן 447

אברהם טייטעלבוים 451

ערשטער שמועס

וועגן די ווייטערדיגע שמועסן איבער טעאַטער

די שאַפער און געברויכער פון טעאַטער. — אויסדרוק און איינדרוק. — וואָס זוכט דער צושויער אין טעאַטער. —ס׳איז ניטאָ קיין אייביגע „צושויערישע טבע”. — דער מאָמענט פון אידענטיפיקאַציע.

די טעמע פון אונזערע שמועסן איז — טעאַטער. מיט דעם ענין זיינען מיר אַלע באַקאַנט, ווער מער און ווער ווינציגער, פון פערזענלעכער דערפאַרונג. דאָס איז אפשר דער עיקר פון טעאַטער־קענטעניש. פון ביכער אַליין וועט איר ניט דערלערנען די טעאַטער־קונסט, און די „טעאָריע” פון טעאַטער אָן דער פראַקטיק האָט ניט קיין ממשות.

פון דער אַנדערער זייט איז אָבער פערזענלעכע דערפאַרונג אַליין ניט גענוג אויף צו באַנעמען ווי ס׳געהער צו זיין דעם ענין טעאַטער. [און ווען עס קומט צום טעאַטער פון פאַרגאַנגענע צייטן, קאָנען מיר בכלל נישט האָבן וועגן דעם קיין פערזענלעכע דערפאַרונג.] ס׳איז אויך נויטיג זיך אָפצוגעבן אַ קלאָרן חשבון וועגן די אייגענע דערפאַרונגען און זיי באַנעמען ווי ס׳געהער צו זיין.

אין די ווייטערדיגע שמועסן וועלן מיר דאָס פרואוון טאָן. מיר וועלן באַטראַכטן די טעאַטער־קונסט נישט ווי אַן „אַקאַדעמישן” ענין, וואָס האָט נישט צו טאָן מיט אונזער פערזענלעכן, טאָג־טעגלעכן לעבן, נאָר פאַרקערט, — ווי אַ טייל פון אונזער ברייטערער לעבנס־דערפאַרונג, ווי אַ מאָמענט

אין אונזער געזעלשאַפטלעכן לעבן, ווי אַן עלעמענט פון אונזער סביבה.

אודאי וואָלט געווען כדאי זיך אַריינצולאָזן אין דער געשיכטע פון טעאַטער. אַזאַ שטודיום וואָלט אונז דערפירט צום סאַמע באַגינען פון דער מענטשהייט. מיר וואָלטן אין דעם לעבן פון פּרימיטיוון מענטשן געפונען די אור־קוואַלן פון טעאַטראַלישן אויסדרוק. מיר וואָלטן אין די פאַרצייטיגע ריטואַלן, מנהגים און יום־טובים געפונען די אור־פאָרמען, וואָס פון זיי איז אין דעם משך פון יאָר־טויזנטער אַרויסגעוואַקסן די טעאַטער־קונסט. מיר וואָלטן אויסגעפונען, אַז אויף יעדער שטופע פון זיין היסטאָרישער אַנט־וויקלונג איז טעאַטער געווען דורכגעפלאָכטן מיט דעם לעבן פון דעם מענטשן און האָט סיי אָפּגעשפּיגלט און סיי באַווירקט זיין וועלט־באַנעם און זיין שייכות מיט זיין סביבה. ווי אַ טייך, וואָס שפּייזט זיך פון פאַר־שיידענע שטראָמען און שטראָמעלעך, מיט פאַרבאָרגענע אונטערערדישע קוואַלן, אַזוי האָט די טעאַטער־קולטור דורך די יאָר־טויזנטער פון דער מענטשלעכער געשיכטע און פאַר־געשיכטע אין זיך אַריינגענומען אַלערליי ווירקונגען און איינפלוסן פון פאַרשיידענע ערטער, צייטן, פעלקער, קולטורן. דער מאָדערנער אייראָפּייאישער און אַמעריקאַנער טעאַטער איז אַן אַרויס־וואוקס פון דעם גריכישן טעאַטער פון צוריק מיט וואָסערע דריטהאַלבן טויזנט יאָר. אָבער דער מאָדערנער אייראָפּייאישער טעאַטער איז בלויז אין שטראָם אין דעם אַלוועלטלעכן טעאַטער. אַרויספליסנדיק פון אומ־געפער די זעלביגע אור־קוואַלן איז דער אָריענטאַלישער טעאַטער אַוועק מיט אַן אייגענעם וועג און איז איינגעגליווערט געוואָרן אין אייגענע פאָרמען. און דער מאָדערנער אייראָפּייאישער טעאַטער איז אויך ניט קיין איין ניט־צעטיילטע גאַנצקייט, נאָר אַ קאָמפּלעקס פון די פאַרשיידנאַרטיגסטע פאָרמען און אינהאַלטן, וואָס זיינען באַווירקט דורך אַלערליי היסטאָרישע אומ־שטענדן, — סאָציאַלע, עקאָנאָמישע, רעליגיעזע.

עס זיינען דאָ וויניג ווערק איבער דער געשיכטע פון טעאַטער, וואָס זאָלן אויפדעקן אָט־דעם כסדר׳דיגן צוזאַמענפלעכט פון טעאַטער און לעבן, די כסדר׳דיגע צווישן־ווירקונג פון די מאַטעריעלע און „גייסטיגע" כחות, דעם גאַנצן געשיכטלעכן קאָמפּלעקס, אין וועלכן טעאַטער איז איינ־געגלידערט ווי אַן אָרגאַנישער טייל. איינצעלנע אַרבעטן אַזעלכע זיינען אָנגעשריבן געוואָרן וועגן געוויסע מאָמענטן אין דער טעאַטער־געשיכטע, אָבער בדרך כלל ווערט טעאַטער־געשיכטע באַהאַנדלט און באַ׳עולה׳ט ווי אַ זעלבשטענדיגער געביט, ווי אַ „ריינער" אויסדרוק פון מענטשלעכן גייסט, וואָס איז, הייסט עס, אומאָפּהענגיג פון צייט, סביבה און מאַטעריעלע אומ־

שטענדן. נאָך היינט צו־טאָג געפינען מיר אַזוינע „אידעאַליסטן“ פון טעאַטער (צום ביישפיל — פּראָפעסאָר אַלאַרדיס ניקאָל פון יעיל אוניווערזי־טעט), וואָס אָנערקענען ניט קיין שום קרובה׳שאַפט צווישן דעם מאַטעריעלן לאָגל פון געשיכטע און דעם טעאַטראַלישן וויין.

נאָר אין אונזערע שמועסן וועלן מיר זיך ניט פאַרטיפן אין דער געשיכטע פון טעאַטער, וואָס דאָס וואָלט ממילא געמיינט — אין דער גע־שיכטע פון דער מענטשהייט. אונז וועט באַשעפטיגן דערהויפּט דער מאָדערנער טעאַטער ווי מיר קענען אים פון פּערזענלעכער דערפאַרונג. מיר וועלן זיך פאַררופן אויף געשיכטלעכע מאָמענטן נאָר אויף אַזוי פיל, אויף וויפיל דאָס וועט אונז העלפן זיך פאַנאַנדערקלייבן אין דער טבע פון היינט־ציטיגן טעאַטער.

מיר האָבן, פאַרשטייט זיך, אין זינען, אַז ניט אַלע לייענער פון אָט־די שמועסן האָבן דעם זעלביגן אינטערעס צום ענין טעאַטער. פאַר די, וואָס גייען אין טעאַטער צוליב פאַרוויילונג און צייט־פאַרטרייב, איז טעאַטער איין זאַך; פאַר די, וואָס „אַרבעטן ביים פאַך“ אָדער חלומ׳ען וועגן אַ טעאַטער־קאַריערע, איז דאָס גאָר עפּעס אַנדערש. דער צושויער (מיר וועלן זיך באַנוצן מיט אָט־דעם „דייטשמערישן“ וואָרט און מיט אַנדערע אַזוינע ווערטער, ווי „שוישפּילער“ און „פּערזאָנען“, ווייל דאָס זיינען אָנגענומענע ווערטער אין דער אידישער טעאַטער־טערמינאָלאָגיע) באַטראַכט די טעאַטער־קונסט פון אַנאַנדער קוק־ווינקל ווי, אַ שטייגער, דער שוישפּילער אָדער דער דראַמאַטורג. אין ערשטן פאַל האָבן מיר צו טאָן מיט געברויכער, וואָס קריגן פון דער בינע געוויסע איינדרוקן, געוויסע אילוזיעס, געוויסע רעגונגען; אין צווייטן פאַל האָבן מיר צו טאָן מיט די שאַפער פון די דאָזיגע איינדרוקן, אילוזיעס און רעגונגען. דער צושויער פּראַקטיצירט טעאַטער אין איין ריכטונג — פון דעם בענקל צו דער בינע־צו; דער שוי־שפּילער פּראַקטיצירט טעאַטער אין פּונקט דער פאַרקערטער ריכטונג — פון דער בינע צו די בענקלעך־צו. ביי איינעם איז טעאַטער — איינדרוק; ביים אַנדערן איז טעאַטער — אויסדרוק. ס׳איז קלאָר, אַז עס קאָן דאָ ניט גילטן דער זעלביגער צוגאַנג צו דער טעאַטער־קונסט. ס׳איז אויך קלאָר, אַז אין אונזערע שמועסן קאָנען מיר ניט אָננעמען בלויז דעם שטאַנדפּונקט פון דעם צושויער, אָדער בלויז דעם שטאַנדפּונקט פון דעם שוישפּילער, דראַמאַטורג, צי רעזשיסאָר. איינס אָן דעם צווייטן גייט ניט. כדי טעאַטער זאָל צו־שטאַנד קומען ווי אַ לעבעדיגע קראַפט, מוז פריער פאָרקומען אַ צונויפגאָס פון אָט־די צוויי מינים טעאַטער־דערפאַרונג — טעאַטראַלישן

אויסדרוק און טעאַטראַלישן איינדרוק. און פונקט ווי ס'איז פאַר אונז וויכטיג צו דערלערנען די טבע פון טעאַטער־אויסדרוק, אַזוי איז וויכטיג צו באַנעמען דעם עצם פון טעאַטער־איינדרוק.

לאָמיר זיך קודם כל אָפּשטעלן אויף דעם צושויער. דער דערפאָלג פון קאָמערציעלן טעאַטער הענגט אָפּ אין אַ גרויסער מאָס אָן דער פייאיגקייט פון זיינע עקספּערטן „צוצוטרעפן" דעם צושויער. דאָס איז אייגנטלעך די ספּעציאַליטעט פון די טעאַטער־אונטערנעמער. אויף דעם איז פאַרשפּיצט זייער גאַנצער געשעפט־חוש: צו וויסן וואָס דער צושויער וויל, צו טרעפן ווי אַזוי מען קאָן דעם צושויער באַווירקן, פאַרטשעפּען.

אָבער קענען דעם צושויער איז ניט בלויז אַ פראַגע פון קאָמערץ, פון וויסן וואָס דער קליענט פאַרלאַנגט. ס'איז איינע פון די פונדאַמענטאַלע פּראָבלעמען פון דער טעאַטער־קונסט גופא. דער עולם איז איינער פון די באַשטאַנד־עלעמענטן, די „שטאָפן", פון וועלכע טעאַטער ווערט געשאַפן. קיין טעאַטער־שפּיל איז נישט פאַרטיג, קיין בינע־פאַרשטעלונג איז נישט פאַרענדיגט ביז זי האָט זיך ניט באַהעפט מיט דעם צושויער. אָן דער צושויער־מאַסע קאָן נישט צו־שטאַנד קומען אַט־דער רושם, אַט־דער שטראָם, וואָס קורסירט צווישן דער בינע און דעם צושויער־זאַל און באַווירקט סיי די שפּילער און סיי די אוידיטאָריע.

מען קאָן, פאַרשטייט זיך, נישט רעדן וועגן דעם צושויער, גלייך ווי דאָס וואָלט געווען אַ פיקסירטער טיפּ. אין טעאַטער גייען אַלערליי מענטשן פון אַלערליי געזעלשאַפטלעכע שיכטן, מיט אַלערליי שטופן בילדונג, מיט פאַר־שיידנאַרטיגע געשמאַקן. ס'איז זעלבסטפאַרשטענדלעך, אַז זיי לאָזן זיך ניט אַלע מעסטן מיט איין „צושויערישער" מאָס. די, וואָס רעדן וועגן דער „צו־שויערישער טבע", באַגייען דעם זעלביגן פעלער, ווי יענע, וואָס רעדן וועגן דער „מענטשלעכער טבע" — גלייך ווי דאָס וואָלט געווען עפּעס אָן אייביגע זאַך, וואָס איז ניט אויסגעשטעלט צו דער ווירקונג פון דער סביבה. אין דער אמת'ן האַלט זיך די „צושויערישע טבע" אין איין בייטן.

אויף יעדער שטופע פון דער געשיכטע פון טעאַטער איז זיין אוידי־טאָריע געווען אַנדערש אָריענטירט בנוגע דער טעאַטער־שפּיל. אין אונזער צייט איז עס אָנגענומען צו באַטראַכטן טעאַטער ווי „פאַרוויילונג", ווי אַ מין צייט־פאַרטרייב, וואָס דער צושויער קאָן זיך דאָס איינקויפן. די סאָציאַלע פאַרהעלטעניש צווישן דעם צושויער און דעם טעאַטער דריקט זיך אויס אין דעם געשעפטלעכן קאָנטראַקט: דער צושויער קויפט אַ בילעט און קריגט דערפאַר פאַרטיגע פאַרוויילונג. אַליין איז ער ניט מחויב זיך צו

באַטייליגן אין דעם פּראָצעס פון שאַפן אַ טעאַטער־שפּיל. אין אַנדערע צייטן זיינען אָבער געווען גילטיק אַנדערע טיפּן פאַרהעלטעניש צווישן דעם ספּעקטאַקל און דעם צושויער. די גריכישע דראַמע איז אַרויסגעפלאָסן פון רעליגיעזן צערעמאָניאַל, און אַפילו ווען דער גריכישער טעאַטער איז שפּעטער פאַרמעל אָפּגעטיילט געוואָרן פון דער געטער־דינסט, איז נאָך אַלץ פאַרבליבן דער פייערלעכער כאַראַקטער פון דעם ספּעקטאַקל און די יראת־הכבוד׳יגע באַציאונג פון דעם צושויער סיי צום אינהאַלט און סיי צו די טראַדיציאָנעלע פאָרמען פון דער שפּיל. נאָכדעם ווי דער טעאַטער איז, ווי אַן אָרגאַניזירטע געזעלשאַפטלעכע אינסטיטוציע, איבערגעריסן גע־וואָרן אין איראָפּע אויף עטלעכע הונדערט יאָר, איז ער צוריק געקומען אין דער פאָרם פון דער קריסטלעכער ליטורגישער דראַמע מיט די שפּעטערדיגע „מיראַקלען" און „מיסטעריעס". אויך אָט־די דראַמע איז געווען רעליגיעזער צערעמאָניאַל און האָט פון די צושויער געפאָדערט און געקראָגן אַ פאָרכטיגע באַציאונג.

אַנדערש איז עס אָבער געווען מיט יענע טיפּן טעאַטער־אויסדרוק, אין וועלכע ס׳איז ניט געווען קיין צעטיילונג צווישן צושויער און שפּילער. די פאָלקס־מנהגים, די פאַרצייטיגע רעליגיעזע ריטואַלן, וואו די מאַסע האָט זיך אַקטיוו באַטייליגט אין די טענץ און צערעמאָניעס; די סעזאָן־פייערונגען, די פייערונגען פון די קריזיס־מאָמענטן פון לעבנס־ציקל, — געבורט, געשלעכטלעכע רייפקייט און טויט — דאָס זיינען אַלץ געווען „טעאַטער־שפּילן", אין וועלכע ס׳איז קוים געווען אַ מחיצה צווישן שפּילער און צושויער. אויך דאָ איז געווען גילטיק די פאָרכטיגקייט פון דעם צושויער־אָנטיילנעמער בנוגע דעם אינהאַלט און דער סימבאָלישער באַדייטונג פון דעם ספּעקטאַקל.

די פאָלקס־לידער און באַלאַדעס, די לעגענדעס אויסגעשפּונען אויף דער קאַנווע פון געשיכטלעכע פּאַסירונגען, די העלדן־געשיכטעס, אויס־געזונגען און אויסגעשפּילט דורך טרובאַדורן, גאַסן־זינגער, בדחנים און אַלערליי מעשה־דערציילער דורך די יאָר־טויזנטער פון דער מענטשלעכער געשיכטע, — דאָס האָט ווידער אַרויסגערופן אַן אַנדער טיפּ באַציאונג מצד דעם צושויער און צוהערער. מיט פאַרשפּיצטע אויערן און אויפגערודערטע געמיטער האָבן זיי זיך צוגעהערט צו דער מעשה פון דעם טרובאַדור און דערציילער. דאָ האָט די טעאַטער־שפּיל פאַרמאָגט אויף אַמאָל די שפּאַנונג פון אַ פרישער ציישונג און דעם וואונדער פון אַ היסטאָרישער מעשה, וואָס פאַרבינדט דעם היינטיגן מענטשן מיט פריערדיגע דורות.

הכלל, מיר קאָנען ניט רעדן וועגן דעם צושויער'ס אָפּרוף אויף אַ טעאַטער־שפּיל ווי וועגן אַן איינהייטלעכער, אומפאַרענדערלעכער פאַר־העלטעניש צווישן די געברויכער און די באַשאַפער פון טעאַטער. און אַפילו אין אונזער צייט, ווען עס גילט די קאָנטראַקטועלע באַציאונג פון קויפן אַ בילעט און קריגן פאַרטיגע פאַרווייליגונג, איז דער אָפּרוף פון דעם צושויער ניט דער זעלביגער אין אַלע פאַלן. עס זיינען, ערשטנס, דאָ פאַר־שיידענע טיפן צושויער מיט פאַרשיידענע שטופן בילדונג, דערפאַרונג, עמפּינדלעכקייט; און עס זיינען דאָ פאַרשיידענע טיפן טעאַטער־שפּיל. דער זעלביגער צושויער וועט זיך באַציען אַנדערש צו אַ לייכטער וואָדעוויל־

פּראָצעסיע אין אַ דיאָנים־פייערונג
וואַזע־צייכענונג פון 6טן יאָרהונדערט פאַר אונזער צייט־רעכענונג

פּראָגראַם ווי צו אַן ערנסטער דראַמע. זיין צופּאַסונג צו אַ נאַרישער „מואווי", ווען איר נאַרישקייט ווערט אין פאַראויס דיסקאָנטירט, וועט זיין גאָר אַן אַנדערע ווי צו אַ גריכישער טראַגעדיע. אין צירק וועט ער אַנדערש רעאַגירן ווי ביי אַן אָפּערע.

זאָלן מיר דערפון דרינגען, אַז עס לאָזט זיך בכלל ניט רעדן וועגן דעם צושויער און אַז אַ טעאַטער־אוידיטאָריע פון טויזנט מענטשן באַשטייט פון טויזנט פאַרשיידענע צושויער מיט טויזנט פאַרשיידענע „טבעס"? ניין, דאָס וואָלט געווען אַן אַבסורד און אַ פאַרקריפּלונג פון דעם ריכטיגן געדאַנק, אַז ס'איז ניטאָ אַזאַ זאַך ווי אַן אייביגע, אומפאַרענדערלעכע „צושויערישע טבע". מע דאַרף ניט זיין קיין גרויסער פילאָזאָף אויף צו באַנעמען דעם פשוט'ן אמת, אַז מענטשן פון אַ געוויסן סאָציאַלן שיכט אין אַ באַשטימטער סביבה פאַרמאָגן עפּעס געמיינשאַפטלעכס. זיכער זיינען ניט אַלע אַרבעטער

גלייך. פֿאַראַן אָבער עפּעס אַזוינס, וואָס איז כאַראַקטעריסטיש פֿאַר אַלע אַרבעטער. פֿאַראַן געוויסע אָנשויאונגען, געוויסע געשמאַקן, געוויסע זיטן, געוויסע באַגריפֿן וועגן „גוטס" און „שלעכטס", וועגן „יושר" און „עולה", וואָס זיינען כאַראַקטעריסטיש פֿאַרן כלל מענטשן אין אַ באַשטימטער סאָציאַלער גרופּע און אין אַ באַשטימטער סביבה. ס'איז טאַקע אמת, אַז מיט דער ענדערונג פֿון דעם פּראָצעס פֿון מאַכן אַ לעבן און פֿון די סאָציאַלע פֿאַרהעלטענישן, וואָס קומען ווי אַ פּועל־יוצא פֿון אָט־דעם פּראָצעס, ענדערן

אַלט־רוימישער טעאַטער־בילעט

זיך אויך אָט־די געמיינשאַפֿטלעכע שטריכן פֿון דעם כלל מענטשן; ס'איז אָבער אויך אמת, אַז אויף יעדער שטופּע פֿון דער מענטשלעכער געשיכטע און אין יעדער סביבה גילט אַ געוויסער טיפּ וועלט־באַנעם, אַ געוויסע וועלט־אָנשויאונג, וואָס איז כאַראַקטעריסטיש פֿאַר דעם אָדער יענעם געזעלשאַפֿטלעכן שיכט אין דער געגעבענער עפּאָכע.

איז, אויב מיר רעדן וועגן דעם דורכשניטלעכן צושויער, מיינען מיר דאָ בלויז דאָס געמיינשאַפֿטלעכע, וואָס איז כאַראַקטעריסטיש פֿאַר געוויסע קאַטעגאָריעס צושויער פֿון דעם מאָדערנעם טעאַטער אונטער דער קאָנטראַקט־סיסטעם פֿון קויפֿן פֿאַרטיגע פֿאַרוויילונג, אָן שום אָבליגאַציע מצד דעם צושויער זיך צו באַטייליגן אין דער דורכפֿירונג פֿון דער שפּיל און אָן שום אין־פֿאָרויס־באַשטימטער באַציאונג צום אידייאישן אָדער עטישן

אינהאַלט פון דער שפּיל. ווען מיר וועלן, צוליב באַקוועמלעכקייט, רעדן וועגן דעם צושויער, דאַרף דער אויסדרוק פאַרשטאַנען ווערן גראַד אין אַזאַ באַגרענעצטן זין און בשום אופן נישט אין דעם זין, אַז דער צושויער האָט אַן אומפאַרענדערלעכע צושויערישע טבע דורך אַלע צייטן און אין יעדער סביבה.

וואָס־זשע וויל דער דורכשניטלעכער טעאַטער־גייער? צוליב וואָס גייט ער אין טעאַטער? נישט אַלע צושויער קאָנען באַוואוסטזיניג זיך אָפּגעבן אַ חשבון וועגן דעם. מיר ווייסן, אַז דער דורכשניטלעכער צושויער גייט אין טעאַטער זיך פאַרוויילן, זיך אַמוזירן. אָבער וואָס אייגנטלעך ברענגט אים אָט־דאָס, וואָס ער רופט „פאַרווײלונג״? אומבאַוואוסטזיניג זוכט ער אין טעאַטער אַלערליי אילוזיעס, אַלערליי איבערלעבונגען, וואָס דערגאַנצן און באַרייכערן זיין פּערזענלעך לעבן. ווען דער נאַאיווער צושויער קוויקט זיך דערמיט, וואָס דאָס פּראָסטע מיידל פון אָרימען שטאַנד האָט חתונה מיטן פּרינץ, פאַרווירקלעכט דאָס אין דער אילוזיע זיין אייגענעם לעבנס־טרוים וועגן דערהייבן זיך אויף אַ העכערער געזעלשאַפטלעכער מדרגה, — אַ טרוים וועגן רייכטום, ראָמאַנטישער ליבע און אַנדערע אַזוינע זאַכן, וואָס פעלן אין זיין ווירקלעכן לעבן. די פילם־אינדוסטריע, וואָס דאָס איז אויך טעאַטער, איז געבויט אין גאַר אַ גרויסער מאָס אויף אָט־דער ראָמאַנטיק, אויף שאַפן פאַר דעם צושויער אַן אויסגעטראַכטע טרוים־וועלט פון אילוזיעס, וואָס גיבן מאָמענטאַנע פאַרווירקלעכונג פון זיינע אייגענע חלומות.

דער מער קולטיווירטער צושויער וועט זיך אפשר נישט באַפרידיגן מיט אַזוינע אילוזיעס, ווייל ער וועט גיך דערזען זייער אילוזאָרישקייט, דעם ריס און ווידערשפּרוך צווישן דער ווירקלעכקייט און די אויסגעשפּונענע ראָמאַנטישע אויסטראַכטענישן.

אָבער אויך דער קולטיווירטער צושויער מיט אַן אַנטוויקלטן קריטישן חוש וועט פון אַ טעאַטער־שפּיל דערוואַרטן עפּעס אַזוינס, וואָס זאָל אים פאַרטשעפּען, עפּעס אַן אייגנשאַפט, וואָס זאָל אים צונויפבינדן מיט די מענטשן און די פּאַסירונגען אין דער שפּיל, עפּעס אַ געמיינשאַפטלעכן מאָמענט פון אידייאישער, עמאָציאָנעלער און סאָציאַלער קרובה׳שאַפט מיט די פּערזאָנען פון דער שפּיל און מיט איר פאַרפאַסער.

„עס קאָן אויף דער בינע נישט זיין קיין אינטערעס אָדער מאָראַלישע ווירקונג״, האָט געשריבן דער פראַנצויזישער דראַמאַטורג און קריטיקער באָמאַרשע אין 18טן יאָרהונדערט, „אָן וועלכן ס׳איז צונויפבונד צווישן אונז און דעם סוזשעט פון דער פּיעסע.״

באַמאַרשע און אַנדערע שריפטשטעלער און דענקער פון זיין צייט האָבן פאַרטיידיקט דעם דאָזיגן געדאַנק אין אַ ספּעציעלן, עטוואָס שמאָלן זין: אין דעם זין פון אַרויספירן אויף דער בינע און אין דער ליטעראַטור גראָד די מענטשן פון מיטלשטאַנד, וואָס סאָציאַל האָבן זיי זיך אָנגעקערט נאָענטע קרובים מיט די דעמאָלטיגע טעאַטער־באַזוכער און ליטעראַטור־לייענער. ווי אַ רעוואָלט קעגן דעם קלאַסיציזם, וואָס האָט פאַר זיינע העלדן גענומען כמעט אויסשליסלעך מענטשן פון „העכערע" שיכטן, האָט אָט־די איינשטעלונג געהאַט אַ ספּעציעלן פּאָליטישן אונטערשלאַק און האָט אָפּגעשפּיגלט איין טייל פון דעם קאַמף, וואָס די בורזשואַזיע האָט אָנגעפירט קעגן דער הערשאַפט פון דער פעאָדאַלער אַריסטאָקראַטיע, פון דעם קעניג מיט זיינע פּריצים און הויפלינגען. אָבער אַפילו ווען מיר זאָלן אָננעמען, אַז די בינע דאַרף ניט דווקא אַרויספירן בלויז פּערזאָנען פון דעם זעלביקן סאָציאַלן שטאַנד ווי די צושויער, בלייבט נאָך אַלץ גילטיק דער געדאַנק, אַז צווישן דער פּערזאָן אויף דער בינע און דעם צושויער אין זאָל דאַרף זיין אַ מאָמענט פון געמיינשאַפטלעכן אינטערעס. — אַנדערש קאָן נישט צו־שטאַנד קומען דער אומבאַדינגט־נויטיקער צונויפבונד צווישן דער בינע און דעם צושויער־זאַל.

דעם אומבאַוואוסטזיניקן פּראָצעס פון אידענטיפיצירן זיך מיט אימיצן אָדער מיט עפּעס אין דער טעאַטער־שפּיל איז ניט אָפּצוטיילן פון דעם אַלגעמיינעם רושם אין טעאַטער. איר אידענטיפיצירט זיך אַמאָל פּאָזיטיוו און אַמאָל נעגאַטיוו. די פּאָזיטיווע אידענטיפיצירונג קומט דעמאָלט, ווען מ׳ווייזט אייך אַ מענטשן, וואָס איר מעסט אָן אויף זיך זיינע מעלות און זיינע איבערלעבונגען.

די נעגאַטיווע אידענטיפיצירונג מאַכט איר דורך, ווען מ׳ווייזט אייך דעם אינטריגאַנט, דעם אויסוואורף, וועלכער שטעלט פאַר דאָס, וואָס איר האָט פיינט, פאַר וואָס איר האָט מורא. די מפּלה פון דעם אינטריגאַנט איז אייער פערזענלעכער טריאומף, אויף וויפיל איר אידענטיפיצירט זיך מיט דעם העלד, וועמען דער אינטריגאַנט וויל אומברענגען.

אָט־דער מאָמענט פון אידענטיפיצירן זיך מיט דער שפּיל, מיט אירע מענטשן און אירע אידייען איז אפשר דער וויכטיגסטער עלעמענט פון טעאַטער־פאַרוויילונג. דער צושויער קריגט דאָ אָבער געווייַנטלעך אַ סך מער, ווי ער האָט באַשטעלט. צוזאַמען מיט פאַרוויילונג קריגט ער אַ געוויסע וועלט־אָנשויאונג, אַ געוויסע סומע אידייען, אַ געוויסן קוק אויפן לעבן, וואָס ער זאַפּט איין און פאַראייגנט דורך דער פאַרמיטלונג פון דער

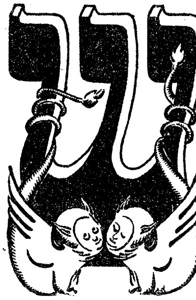
טעאַטער־שפּיל. גלייכצייטיג מיט דער ראָל פון „אַמוזירן“ דעם צושויער, שפּילט דער טעאַטער אַ סך אַ גרעסערע ראָל אין דעם געזעלשאַפטלעכן לעבן: ער מאַכט דעם צושויער צו דענקען און פילן אין אַ געוויסער ריכטונג, ער באַווירקט און אָרגאַניזירט דעם קוק אויפן לעבן, דעם געדאַנקען־גאַנג, די אידעאָלאָגיע פון דעם צושויער.

אין אונזערע שמועסן וועגן טעאַטער וועלן מיר האָבן צו טאָן מיט אַלערליי ספּעציפישע שטריכן פון דעם פאַך און דער קונסט, וואָס הייסט טעאַטער. מיר וועלן צעגלידערן די דאָזיגע קונסט אויף אירע באַשטאַנד־טיילן און וועלן זיך אָפּגעבן מיט יעדן באַשטאַנד־טייל באַזונדער, ווי אויך מיט דער פאַרשמעלצונג פון די אַלע עלעמענטן אין איין גאַנצקייט. נאָר אײדער מיר טרעטן־צו צו אָט־דער אַרבעט פון פאַנאַנדערקלייבן זיך אין דער קאָמפּליצירטער טעאַטער־קונסט, וועט זיין כדאי זיך אָפּצושטעלן אויף אָט־דעם מאָמענט פון „אידעאָלאָגיע“. מיר האָבן זיך אַזוי פיל אָנגעהערט וועגן „פּראָפּאַגאַנדע“ אין טעאַטער און וועגן דער געפאַר פון אָנבינדן אַן „אידעאָלאָגישן“ לונג־און־לעבער דער „ריינער“ און „אייביגער“ טעאַטער־קונסט, אַז עס וועט זיין כדאי צו אונטערזוכן אָט־דעם ענין און אָפּגעבן אַ באַזונדערן שמועס דער פראַגע וועגן דער פילאָזאָפיע פון טעאַטער.

צווייטער שמועס

וועגן דער פילאָזאָפיע פון דראַמע

צוויי גרונט־באַגריפן וועגן וועלט און מענטש. — מאַטעריאַליסטישע, אידעאַליסטישע און דואַליסטישע וועלט־אויפפאַסונג. — דראַמע פאַרקערפּערט פאַרשיידענע פילאָזאָפיעס. — דער דיאַלעקטישער מעטאָד איז ווי אָנגעמאָסטן פאַר דער דראַמע.


רעקט זיך ניט פאַרן וואָרט „פילאָזאָפיע“, ס'איז ניט מיט הערנער. צי איר ווייסט דאָס, צי איר ווייסט דאָס ניט, איז אייער לעבן, אייער געדאַנקען־גאַנג, אייערע באַציאונגען צו אייערע מיט־מענטשן באַווירקט פון אַ באַשטימטער לעבנס־פילאָזאָפיע.

אין דעם גרונט פון יעדער פילאָזאָפיע איז פאַרלייגט אַ פונדאַמענטאַלער באַגריף וועגן דער שייכות צווישן דעם מענטשן און דער אַרומיגער וועלט. אַזאַ פונדאַמענטאַלער קוק אויפן לעבן ווערט, געוויינטלעך, נישט אַנטנומען פון די ביכער, פון די טיפע אָפּהאַנדלונגען פון אָנערקענטע פילאָזאָפן, נאָר פון דעם לעבן גופא. די פאַרשיידענע פילאָזאָפישע סיסטעמען און ריכטונגען זיינען נישט געקומען פון דער העלער הויט, נאָר זיי זיינען אַנטשטאַנען און אַנטוויקלט געוואָרן אין אַ געוויסער היסטאָרישער סביבה, ווי אַ רעזולטאַט פון באַשטימטע פאַרהעלטענישן צווישן דעם יחיד און דעם כלל, צווישן דעם מענטשן און זיין מאַטעריעלער און געזעלשאַפטלעכער אַרומרינגלונג. דער פילאָזאָף פאַר'סך־הכל'ט די רעזולטאַטן פון דעם מענטשנס וויסן און ווילן, און אַנטדעקט די געזעצן פון וויסן און דערקענטעניש, וואָס דערמיט באַוואָפנט ער די מענטשהייט מיט אַ העכערער טעכניק פון דענקען און פאָרשן.

פאַראַן צוויי גרונט־באַגריפן וועגן וועלט און מענטש, וואָס זיינען פאַרלייגט אין דעם פונדאַמענט פון אַלע פילאָזאָפישע לערעס, — דער מאַטעריאַליסטישער און דער אידעאַליסטישער. לויט דער מאַטעריאַליס־טישער וועלט־אויפפאַסונג קומט אויס, אַז מאַטעריע, „גשמיות״, איז אַלץ און אַז דעם מענטשנס באַוואוסטזיין, — זיין אינטעלעקט, ווילן און עמאָציע, — איז בלויז אַ פועל־יוצא פון מאַטעריעלע פּראָצעסן. אַ מענטש טראַכט כל זמן ער לעבט, כל זמן דאָס האַרץ קלאַפּט און דער מאָגן קאָכט. ווען דער מאַטעריעלער פּראָצעס פון לעבן האַקט זיך איבער, ווערט ממילא איבערגעהאַקט דער באַוואוסטזיין. די מאַטעריעלע וועלט שאַפט, הייסט עס, דעם אינהאַלט און דעם עצם פון דעם מענטשנס באַוואוסטזיין. אידייע איז בלויז אַ סימן, אַן אויסדרוק און אַ רעזולטאַט פון די מאַטעריעלע כחות־פאַרהעלטעגישן אין און אויסער דעם מענטשן. אָן דער מאַטעריעלער וועלט קאָן, הייסט עס, ניט געמאָלט זיין קיין אידייע. לויט דער אידעאַליסטישער אויפפאַסונג איז עס פּונקט פאַרקערט: אידייע, „רוחניות״, איז אַלץ, און די מאַטעריעלע וועלט עקזיסטירט נאָר אויף אַזוי פיל, אויף וויפיל זי עקזיסטירט ביי אונז אין „קאָפּ״, אין דעם באַוואוסטזיין פון דעם מענטשן. אַ בוים איז, הייסט עס, אַ בוים נאָר דערפאַר, וואָס איר זעט דעם בוים און ער איז פאַררעגיסטרירט אין אייער באַוואוסטזיין ווי אַ באַגריף, אַ אידייע. זאָל ווערן אויס מענטש, אויס מענטשלעכע אידייע, וועט, הייסט עס, ווערן אויס בוים, ווייל אַז ס׳וועט ניט זיין ווער ס׳זאָל זען דעם בוים און אים אויפפאַסן ווי אַ בוים, וועט אפשר גאָר קיין בוים ניט זיין. די איינציגע עדות וועגן דער עקזיסטענץ פון בוים זיינען דאָך אונזערע חושים און אונזער געדאַנק. היינט פון וואַנען ווייסן מיר, אַז דער בוים האָט אַ זעלבשטענדיגע עקזיסטענץ?

אַט־די צוויי פונדאַמענטאַלע באַגריפן וועגן דעם מענטשן און דער אַרומיגער וועלט ווערן אָפטמאָל צונויפגעפּאַרט אין די אַזוי־גערופענע דואַליסטישע פילאָזאָפיעס, וואָס פאַסן־אויף די וועלט ווי אַ מין שכנות צווישן זעלבשטענדיגער מאַטעריע און זעלבשטענדיגן גייסט, צווישן רוחניות און גשמיות. דער מענטש איז, הייסט עס, אַ קאָמבינאַציע פון גייסט און מאַטעריע, און איינס איז דער היפוך פון צווייטן. מאַטעריע איז גוף, אידייע אָדער גייסט איז נשמה, און איינס ראַנגלט זיך מיטן צווייטן. אַזוי אין דעם מענטשן, אַזוי אויסערן מענטשן.

וויטער שטויסן מיר זיך אָן אין דער פילאָזאָפישער ליטעראַטור אויף אַ באַגריף, וואָס אַנערקענט די זעלבשטענדיגע עקזיסטענץ פון דער אידייע

אויסער דעם מענטשן. ביי רעליגיעזע מענטשן איז עס אַן אָנגענומענע זאַך, אַז „ס׳איז דאָ אַ גאָט אויף דער וועלט“ און אַז גאָט איז כולו רוחניות, לויטער גייסט. יעדער מענטש קאָן, הייסט עס, האָבן אין זיך אַ „געטלעכן פונק“, אַ ברעקל פון דעם וועלט־גייסט; יעדער מענטש קאָן אין זיין לעבן פילן די ווירקונג און די השפעה פון אָט־דעם וועלט־גייסט, אָבער „גאָט“, צי „וועלט־גייסט“ איז ניט אָפּהענגיג אָן דעם מענטשן, ער איז אַבסאָלוט אין זיין זעלבשטענדיגער אייביגער עקזיסטענץ. דערפאַר איז אָבער דער מענטש דורכאויס אָפּהענגיג אָן אָט־דעם אַבסאָלוטן, זעלבשטענדיגן וועלט־גייסט און אַלע זיינע האַנדלונגען זיינען באַווירקט פון אָט־דער גייסטיגער קראַפט אויסער אים. אָט־די מעטאַפיזישע פילאָזאָפיע וועגן דער זעלבשטענדיגער עקזיסטענץ פון אידייע אויסערן מענטשן דריקט זיך אויס אין אַזוינע באַגריפן ווי „גאָט“, „וועלט־גייסט“, „וועלט־ווילן“, „קאָסמישער דראַנג“.

דאָס מעג זיך אַלץ זיין זייער ריכטיג און זייער אינטערעסאַנט, וועט איר זאָגן, אָבער וואָס האָט עס צו טאָן מיט טעאַטער? ס׳האָט שוין גאָר צו טאָן. די אַלע פילאָזאָפיעס זיינען איינגעגלידערט אין דער דראַמאַטישער ליטעראַטור און אין די טעאָריעס פון דראַמע און פון טעאַטער. ניט דער דראַמאַטורג און ניט דער טעאָרעטיקער פון דראַמע און טעאַטער קאָן נישט אויף אַמאָל אָננעמען די אַלע פילאָזאָפיעס. ס׳איז קלאָר, אַז דער דראַמאַ־טורג און דער טעאָרעטיקער פון דראַמע און טעאַטער קלייבט ניט אויס די אָדער יענע פילאָזאָפיע אַזוי ווי איר קלייבט אויס אַ מלבוש, אָדער אַ פאַרב־קאָליר פאַר אייער וואוינונג, נאָר אַז דאָ האַנדלט זיך וועגן אַ וועלט־אַנשויאונג, וואָס באַשטימט דעם אינהאַלט פון טעאַטער און די קריטישע מאָס, מיט וועלכער טעאַטער ווערט געמאָסטן.

אַזאַ פילאָזאָפישע מאָס איז דורכאויס נויטיג נישט בלויז פאַר דעם פּראָפעסיאָנעלן טעאַטער־קריטיקער, נאָר פאַר אונז אַלעמען. איר קאָנט זיך נישט אָפּגעבן קיין גענויעם חשבון וועגן דער טעאַטער־קונסט צי אפילו וועגן אייער איינדרוק פון אַ טעאַטער־ווערק, סיידן איר זייט ביי זיך קלאָר וועגן אייער אייגענער שטעלונג צו אָט־די פילאָזאָפישע אויסטייטשונגען פון לעבן.

מיר מוזן, הייסט עס, וויסן וואו מיר זיינען אויף דער וועלט. מיר קאָנען דאָך ניט אָננעמען פאַר גוט געלט די דראַמעס פון אַ יודזשין אָ׳ניל, וואָס מאַכן אַזאַ וועזן פון „אונטערבאַוואוסטזיין“ און „קאָסמישן דראַנג“, און צו דער זעלביגער צייט אָננעמען פאַר גוט געלט אַן אַנדער טיפּ דראַמע,

אין וועלכער דער דראַמאַטורג שלאָגט כפּרות מיט אָ׳ניל׳ס מעטאַפיזיק און רוקט אַרויס אַן אַנדער סאָרט פילאָזאָפיע, אַן אַנדער אויפפאַסונג פון לעבן.

דער דורכשניטלעך־געבילדעטער מענטש און דער דורכשניטלעכער טעאַטער־גייער טראָגט זיך אַרום מיט אַ מאָדנעם פילאָזאָפישן באַגאַזש. פון איין זייט ווייסט ער, אַז „די וועלט שטייט ניט אויף איין אָרט״; אַז די ערד אַליין איז איצט ניט די זעלביגע, ווי זי איז געווען צוריק מיט מיליאָנען יאָרן; אַז פאַרשיידענע געאָלאָגישע ענדערונגען האָבן בוכשטעבלעך איבער־געאַנדערשט דאָס פּנים פון דער ערד; אַז דער פאַרצייטיגער מענטש איז געווען אַ „ווילדער מענטש״ און גאָר ניט אַזאַ בעל־שכל, ווי דער היינט־צייטיגער מענטש; אַז אונזער יחוס שטאַמט גאָר פון דער מאַלפּע. „עוואָ־לוציע״, אַנטוויקלונג, ענדערונג — דאָס איז אַ ווינקל־שטיין אין דעם וועלט־באַנעם פון אַזאַ דורכשניטלעך־געבילדעטן מענטשן.

פון דער אַנדערער זייט טראָגט ער זיך אַרום מיט דעם באַגריף: אין חדש תחת השמש, ס׳איז ניטאָ קיין נייעס אונטער דער זון. די וועלט שטייט דווקא אויף איין אָרט. די „מענטשלעכע טבע״ איז שטענדיג איינס און דאָס זעלביגע; דוד הולך ודור בא, — אַ דור פאַרשווינדט און אַ דור קומט, — אָבער די וועלט און דער מענטש בלייבן שטענדיג די זעלביגע. פאַראַן, הייסט עס, עפּעס אייביגס אין דער טבע פון דעם מענטשן, — אין זיינע געפילן, אין זיינע פאַרלאַנגען, אין זיינע געדאַנקען. ממילא ווערט אַט־דער שטריך פון „אייביגקייט״ איבערגעטראָגן אויף דער מענטשלעכער געזעל־שאַפט און אויף פאַרשיידענע מידות פון געזעלשאַפטלעכן צוזאַמענלעבן. מע רעדט וועגן „יושר״ און „גערעכטיגקייט״, גלייך ווי דאָס וואָלטן געווען אַבסאָלוטע, אייביגע באַגריפן, וואָס זיינען אומאָפּהענגיג פון צייט און סביבה און זיינען גילטיג פאַר אַלע מענטשן און אין אַלע עפּאָכעס. מע רעדט וועגן „ליבע״ און „האַס״, וועגן „אייפערזוכט״ און „קנאה״, — גלייך ווי דאָס וואָלטן געווען „אייביגע״ שטריכן פון דעם מענטשלעכן כאַראַקטער, פון דער אומפאַרענדערלעכער „מענטשלעכער טבע״. מע רעדט וועגן געזעלשאַפטלעכע מנהגים און פירונגען ווי וועגן „הייליגע״ זאַכן, וואָס זייער הייליגקייט נעמט זיך, הייסט עס, פון זייער „אייביגקייט״. אַ שטייגער, די „הייליגקייט״ פון פּריוואַט־אייגנטום, פון משפחה־פאַרהעלטענישן, א. אַז. וו.

ס׳איז קלאָר, אַז עפּעס שטימט דאָ ניט, אַז דער באַגריף וועגן כסדר׳דיגער אַנטוויקלונג און ענדערונג פאַרט זיך בשום אופן ניט מיט דעם באַגריף פון אייביגקייט, פון אומפאַרענדערלעכקייט. ס׳איז קלאָר, אַז מיר האָבן דאָ צו טאָן מיט אַ צוויייענדיגער, אַ דואַליסטישער פילאָזאָפיע,

וואָס פון איין זייט אָנערקענט זי די פאַרענדערלעכע טבע פון דער מאַטעריעלער וועלט און פון דער אַנדערער זייט האַלט זי, אַז די מענטשלעכע טבע, דער מענטשלעכער באַוואוסטזיין, די מענטשלעכע עמאָציעס און די מידות פון מענטשלעכן צוזאַמענלעבן זיינען אומפאַרענדערלעך.

אָט־די באַגריפן וועגן דער אומפאַרענדערלעכקייט פון דער „מענטש־לעכער טבע" און דער „אייביגקייט" פון געוויסע געזעלשאַפטלעכע אינסטיטוציעס זיינען אין דער אמת'ן — וואונטש־באַגריפן. דאָס האָבן פילאָזאָפן פאָרמולירט דעם פאַרלאַנג פון הערשנדיקע קלאַסן צו באַשענקען זייער הערשאַפט מיט דעם פילאָזאָפישן צייכן פון אייביגקייט און באַרעכטיקן זייערע פירונגען אויף דעם גרונד פון דער „אייביגער" מענטשלעכער טבע. פון דער אַנדערער זייט האָבן זיך די זעלביקע הערשנדיקע קלאַסן גע־נויטיקט אין אַ זאַכלעכער אויספאָרשונג פון דער מאַטעריעלער וועלט, ווייל נאָר דורך דערלערנען די נאַטור און אירע געזעצן קאָן מען די נאַטור־כחות איינשפּאַנען אויף צו באַדינען דעם מענטשן און שאַפן די באַזע פאַר עקספּלואַטירן די נאַטור־אוצרות.

די דואַליסטישע פילאָזאָפיע שטימט, הייסט עס, מיט די באַדערפעניש פון די הערשנדיקע קלאַסן — אין פאַרגאַנגענע עפּאָכעס און אויך אין אונזער צייט — וואָס פון איין זייט לוינט זיך פאַר זיי צו דערלערנען און פעסטשטעלן די געזעצן און אַנטוויקלונגס־פּראָצעסן פון דער מאַטעריעלער וועלט, און פון דער אַנדערער זייט זוכן זיי צו פאַרסטראַכירן זייער הער־שאַפט, זיך באַוואָרענען געגן אומפאַרמיידלעכע ענדערונגען און אַנט־וויקלונגען פון דעם געזעלשאַפטלעכן לעבן, דורך די פילאָזאָפישע באַגריפן פון אייביגקייט און אומפאַרענדערלעכקייט, — באַגריפן, וואָס זיינען אַוועקגעלייגט אין דעם פונדאַמענט פון זייער געזעצגעבונג און זייער מאָראַל.

נאָר פאַר אונז קאָן בשום אופן נישט גילטן אַזאַ מין צווייענדיקע פילאָזאָפיע. אונז גייט ניט אין לעבן צו פּרעזערווירן די קאַפּיטאַליסטישע אָרדענונג און צו באַרעכטיקן אירע אומ'חנ'עוודיקע שטריכן אויפן גרונד פון דער „אייביגער מענטשלעכער טבע".

דעריבער איז נויטיק, אַז מיר זאָלן זיך פון סאַמע אָנהויב פאַרשטענדיקן וועגן דער פילאָזאָפיע, וואָס וועט אונז דינען ווי אַ ריכט־שנור פאַר אונזערע שמועסן, ווייל נאָר דעמאָלט וועלן מיר ריכטיק באַנעמען די טעאַטער־קונסט, ווען מיר וועלן ריכטיק באַנעמען דאָס לעבן בכלל.

קודם כל וואַרפן מיר אָפּ די אידעאַליסטישע אויפפאַסונג פון דער וועלט

און פון דעם מענטשן. מיר ווארפן אויך אָפּ דעם דואַליסטישן באַגריף וועגן אַ צעטיילונג אויף אַ וועלט פון גשמיות און אַ וועלט פון רוחניות און אודאי און אודאי — דעם מעטאַפיזישן באַגריף וועגן אַ מאַטעריעלער וועלט, וואָס דער מענטש קאָן זי יאָ באַנעמען, און אַ „העכערער" וועלט פון כולו גייסט, פון „אַבסאָלוטער אידייע", וואָס לאָזט זיך נישט דערלערנען און דערגרונטעווען, צי וועגן עפּעס אַ „וועלט־גייסט", אָדער „וועלט־ווילן", אָדער „קאָסמישן דראַנג", וואָס כאַפּט זיך כלומרשט אַריין אין דעם מענטשן ווי אַ דיבוק און פּראָוועט מיט אים.

מיר האַלטן, אַז דער מאַטעריאַליסטישער קוק אויפן לעבן איז דער איינציק־ריכטיגער: די מאַטעריע, די נאַטור עקזיסטירט טאַקע אויף אַן אמת׳ן, אויסער אונזער באַוואוסטזיין: דער בוים בלייבט אַ בוים, אַפילו ווען איר האָט אויף אייער לעבן קיינמאָל קיין בוים ניט געזען און האָט ניט קיין שום באַגריף וועגן אַ בוים. די מאַטעריעלע „ביימער" פון דער נאַטור האָבן, הייסט עס, אַן אָביעקטיווע עקזיסטענץ און זיינען ניט קיין אויסטראַכטעניש, נישט קיין פּראָדוקט פון דעם סוביעקטיוון באַוואוסטזיין. פאַרקערט, דעם מענטשנס באַוואוסטזיין איז בלויז אַן אָפּגלאַנץ פון דער מאַטעריעלער עקזיסטענץ זיינער, אַ פּראָדוקט פון דעם מאַטעריעלן מאַרך. נישט מיטן כח פון עפּעס אַ „וועלט־גייסט" טראַכט דער מענטש און ניט מיט דער קראַפט פון אַ „קאָסמישן דראַנג" דריקט ער אויס זיינע עמאָציעס, נאָר ער טראַכט מיטן כח פון מאַרך און פילט מיטן כח פון דער נערוון־סיסטעם. „מע קאָן דעם געדאַנק ניט אָפּטיילן פון דער מאַטעריע, וועלכע דענקט" (ענגעלס).

איר ווייסט גאָר ניט ווי וויכטיג ס׳איז זיך פאַנאַנדערצוקלייבן ווי געהעריג אין אָט־די זאַכן, כדי צו קאָנען זיך פאַנאַנדערקלייבן ווי געהעריג אין די פראַגן פון קונסט בכלל, פון טעאַטער בפרט. דער מענטש איז די הויפּט־טעמע, מע מעג זאָגן — די איינציגע טעמע פון דראַמע און פון טעאַטער. ממילא איז די פראַגע וועגן דער „מענטשלעכער טבע" פונדאַמענטאַל־וויכטיג סיי פאַרן דראַמאַטורג און סיי פאַר די, וואָס זוכן קריטיש צו באַנעמען די שאַפונגען פון דעם דראַמאַטורג און פון טעאַטער בכלל. אַקציע, ווי מיר וועלן שפּעטער זען, איז דער עצם פון דראַמע. אָבער דראַמאַטישע אַקציע קאָן ניט אָפּגעטיילט ווערן פון די אינערלעכע טרייב־כחות אין דעם מענטשן. וואָס זיינען דאָס פאַר כחות? פון וואַנען נעמען זיי זיך? וואָס אַזוינס באַשטימט דעם מענטשלעכן ווילן? אויף ווי ווייט זיינען די האַנדלונגען פון דעם מענטשן פאַרוואָרצלט אין זיין

מאַטעריעלער טבע און אין דער אַרומיגער מאַטעריעלער וועלט (נאַטור) און אויף ווי ווייט זיינען זיי אַן אויסדרוק פון „ריינעם" באַוואוסטזיין, פון אַ גייסטיגן כח אויסער דעם מענטשן?

אין אַט־דעם שמועס קאָנען מיר זיך ניט אָפּגעבן אַפילו מיט אַן אויבן־אויפיגער באַטראַכטונג פון די דאָזיגע פונדאַמענטאַל־וויכטיגע פראַגן. מיר ווילן בלויז ציען אייער אויפמערקזאַמקייט צו זיי — מיט דער האָפענונג, אַז איר וועט געפינען די צייט און אָנערקענען די נויטיגקייט צו לייענען וואָס מער וועגן דעם ענין. זאָל דאָ זיין גענוג צו זאָגן, אַז אין אונזער באַטראַכטונג פון דער דראַמע און פון טעאַטער וועלן מיר פּרואוון שטיין מיט ביידע פיס אויפן באָדן פון פילאָזאָפישן מאַטעריאַליזם.

און אַז מיר האַלטן שוין דערביי, ווילן מיר ציען אייער אויפמערק־

פון דיאַלעקטיק, פון ענדערונג ווי א רעזולטאַט פון א קאָנפליקט פון ווידערשפּרוכן.

מיר וועלן גיין נאָך ווייטער און זאָגן, אַז גראָד אין דראַמע שפּילט דער דיאַלעקטישער מעטאָד א גרויסע און „דראַמאַטישע״ ראָל. גראָד אין דראַמע, וואָס איז באַזירט דורכאויס אויף ענדערונג און קאָנפליקט, — ניין, אויף ענדערונג דורך קאָנפליקט, איז עס זייער וויכטיג צו באַנעמען און באַהערשן די געזעצן פון ענדערונג דורך קאָנפליקט.

דער דיאַלעקטישער מעטאָד פון וועלט־דערקענטעניש איז אויך גילטיג פאַר דער טעאַטער־קונסט. ממילא גייט אונז אָן די פראַגע: וואָס איז דער עצם פון דעם דיאַלעקטישן מעטאָד?

דאָס וואָרט „דיאַלעקטיק״ שטאַמט פון דעם גריכישן וואָרט „דיאַלעגאָ״, וואָס דאָס מיינט — פירן אַ שמועס אָדער אַ ויכוח, אַ דעבאַטע. ביי די אַמאָליגע גריכן האָט דיאַלעקטיק באַדייט די קונסט פון דערגיין דעם אמת דורך אויפדעקן און בייקומען די ווידערשפּרוכן אין דעם געגנער׳ס אַרגו־מענטן. דער מאָדערנער טייטש פון דיאַלעקטיק איז אַ סך אַ ברייטערער. דער מאַרקסיסטישער דיאַלעקטישער מעטאָד איז באַזירט אויף די פאָלגנ־דיגע כללים:

1. די נאַטור איז ניט קיין צופעליגער מיש־מאַש פון זאַכן און דערשיינונגען, נאָר אַלץ אין דער נאַטור איז „געקניפּט און געבונדן״; איין זאַך, איין דערשיינונג איז אָפּהענגיג פון דער אַנדערער, איינס באַווירקט דאָס צווייטע. ממילא קאָן קיין שום דערשיינונג נישט אויסגעפאָרשט ווערן באַזונדער, ווי אַ זעלבשטענדיגע זאַך, נאָר זי מוז אויסגעפאָרשט ווערן אין איר שייכות, אין איר צונויפבונד מיט דער אַרומיגער וועלט.

איר זעט אַליין, אַז אָט־דער פּרינציפּ, אָט־דער גרונד־כלל, האָט אַ דירעקטע שייכות מיט אונזערע שמועסן וועגן דער טעאַטער־קונסט. ווען מיר נעמען אָן דעם דאָזיגן פּרינציפּ, מוזן מיר באַטראַכטן טעאַטער ניט ווי אַ זעלבשטענדיגע דערשיינונג, נישט ווי אַ „ריינע״ קונסט, נישט ווי אַן ענין פאַר זיך, נאָר ווי עפּעס אַזוינס, וואָס איז איינגעגלידערט אין לעבן, וואָרט פון דעם לעבן באַווירקט און באַווירקט אַליין דאָס לעבן. אַזאַ צוגאַנג צו טעאַטער איז גאָר אַנדערש, ווי דער צוגאַנג פון דעם דערמאָנטן פּראָפעסאָר ניקאָל, וועלכער האַלט, אַז דראַמע איז אַ זעלבשטענדיגער אויסדרוק פון מענטשלעכן גייסט און אַז די היסטאָרישע ענדערונגען, די ענדערונגען אין דעם מאַטעריעלן לעבן און אין די געזעלשאַפטלעכע פאַר־

העלטענישן האָבן גאָרנישט ניט צו טאָן מיט די „אייביגע" געזעצן פון דראַמע.

2. די נאַטור געפינט זיך ניט אין אַ צושטאַנד פון פאַרגליווערטקייט, פון אומפאַרענדערלעכקייט. „די וועלט שטייט ניט אויף איין אָרט." פאַר אַלע נאַטור־דערשיינונגען, פאַר אַלץ אין לעבן איז כאַראַקטעריסטיש דער צושטאַנד פון כסדר׳דיגער באַוועגונג און ענדערונג, פון כסדר׳דיגער אַנט־וויקלונג און באַנייאונג. דאָס לעבן און די נאַטור איז, הייסט עס, אַ פּראָצעס פון ענדערונג. דאָס אַלטע שטאַרבט־אָפּ, דאָס נייע ווערט געבוירן, וואַקסט, אַנטוויקלט זיך, פאַרגייט און געבערט ווידער עפּעס נייס.

דער דאָזיגער כלל קומט אונז שטאַרק צונוץ בנוגע דער דראַמע, בנוגע דעם אינהאַלט און די פאָרמען פון דער טעאַטער־קונסט. ער העלפט אונז זיך פאַנאַנדערקלייבן אין דער אַנטוויקלונג פון טעאַטער און באַנעמען די געשיכטע פון טעאַטער, דעם לעבעדיגן צונויפבונד פון אַמאָליגן טעאַטער מיטן היינטיגן. ווען מיר נעמען־אָן דעם דאָזיגן פּרינציפּ, קאָנען מיר שוין ממילא נישט רעדן וועגן „אייביגע" כללים פון דראַמע, וועגן „צייטלאָזע" פּרינציפּן פון קונסט בכלל; דעמאָלט זיינען מיר שוין נישט צוגעבונדן צו דער אָדער יענער פאָרם פון דראַמאַטישן אויסדרוק, נאָר מיר באַטראַכטן סיי די פאָרמען און סיי דעם אינהאַלט פון טעאַטער פון דעם שטאַנדפּונקט פון כסדר׳דיגער ענדערונג, כסדר׳דיגער באַוועגונג און אַנטוויקלונג. און פּונקט ווי מיר אָנערקענען דעם לעבעדיגן צונויפבונד צווישן דעם נעכטן און דעם היינט, אַזוי באַטראַכטן מיר דעם היינט ווי אַן איבערגאַנג צום מאָרגן. אָט־דער כלל באַוואָפנט אונז מיט אַ פּראָגרעסיוון קוק אויפן לעבן און ממילא אויף דער טעאַטער־קונסט.

3. אין דער נאַטור — און אין דער מענטשלעכער געזעלשאַפט — איז אַלץ „געקניפּט און געבונדן", אָבער נישט אין דעם זין פון אַן אומבאַוועג־לעכן, פאַרגליווערטן, פּאַסיוון צונויפבונד, נאָר פאַרקערט, — אין דעם זין פון אַ באַוועגלעכן, דינאַמישן צונויפבונד. דער צונויפבונד, וואָס איז גילטיג היינט־צו־טאָג, וועט ניט זיין גילטיג מאָרגן. די זאָמען פון דעם נייעם זיינען איינגעגלידערט אין דעם אַלטן. דער היינט אַנטהאַלט אַ קערנדל פון דעם מאָרגן. און דער פּראָצעס פון איבערגאַנג פון דעם היינט צום מאָרגן איז אַ פּראָצעס פון קאַמף, פון צוזאַמענשטויס, פון ווידערשפּרוך צווישן דעם אַלטן און דעם נייעם. אָט־דער ווידערשפּרוך, דער קאַמף צווישן דעם אַלטן און דעם נייעם, צווישן אויפשפּראָצונג און וועלקונג, צווישן דעם וואָס גייט־אונטער און דעם וואָס גייט־אויף, — דאָס איז דער תוך און דער

אינהאַלט פון דעם אַנטוויקלונגס־פּראָצעס, דאָס איז דער גרונד־שטריך פון לעבנס־אַנטוויקלונג און ענדערונג. אַזוי אין דער נאַטור, אַזוי אין דער מענטשלעכער געזעלשאַפט, אַזוי אין די קולטור־דערשיינונגען (ווי די טעאַטער־קונסט), וואָס זיינען איינער פון די אויסדרוקן פון געזעלשאַפטלעכן לעבן און פון דער שייכות צווישן מענטש און וועלט.

אָט־דער פּרינציפּ וועט אונז זייער שטאַרק צונוץ קומען אין פאַרבינדונג מיט דער דראַמע, מיט דער פראַגע פון דראַמאַטישער אַקציע, וואָס דאָס איז די הויפּט־זאַך אין דראַמע. דער פּרינציפּ פון אַנטוויקלונג דורך קאָנ־פליקט ווערט אַנגעווענדט אין דער דראַמע אויף שריט און טריט, און זייער אָפט ווייסט ניט דער דראַמאַטורג, אַז ער „רעדט פּראָזע״, אַז ער ווענדט־אָן דעם כלל פון דיאַלעקטיק.

ווי איר זעט, איז עס פאַר אונז ניט קיין אַרויסגעוואָרפענע אַרבעט צו באַשעפטיגן זיך מיט פילאָזאָפישע פראַגן, בעת מיר רעדן וועגן טעאַטער. מיר פאַלגן דאָ בלויז דעם כלל, אַז איינס איז פאַרבונדן מיטן צווייטן און אַז מיר קענען ניט אויסמיידן אין דער טעאַטער־קונסט יענע גרונד־געזעצן, וואָס זיינען גילטיג פאַרן לעבן בכלל.

דער דראַמאַטורג איז זייער אָפט אַ צד אין אָט־דעם שטרייט פון פילאָזאָפישע גרונט־אידייען. מיר זעען, אַז איבסען דראַמאַטיזירט אין זיינע ווערק דעם „וועלט־ווילן״, וואָס קריגט אַ טיילווייזע פאַרקערפּערונג אין זיינע העלדן; מיר זעען, אַז אָ׳ניל דראַמאַטיזירט דעם „אונטערבאַוואוסט־זיין״, וואָס איז ביי אים אַ בלינדער כח, וועלכער שפּיגלט אָפּ דעם „קאָסמישן דראַנג״ אין דעם מענטשן; און אַז געטע׳ס „פאַוסט״, ווי דער אַמעריקאַנער דראַמאַטורג און טעאָרעטיקער פון דראַמע דזשאָן האָוואַרד לאָסאָן דריקט זיך אויס, איז „אַ דראַמאַטיזאַציע פון (קאַנט׳ס) קאַטעגאָרישן אימפּעראַטיוו״.

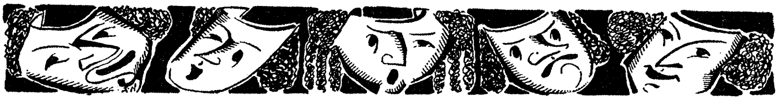
ווייט פון אויסצומיידן אידעאָלאָגישע „פאָראורטיילן״ — ווי דאָס פאָדערן די „פרייע״ קריטיקער, — באַזירן מיר אונזער אונטערזוכונג פון דער טעאַטער־קונסט בכלל, פון דראַמאַטישער ליטעראַטור בפרט, אויף באַשטימטע „פאָראורטיילן״. מיר האַלטן, אַז יעדע פונדאַמענטאַלע וועלט־אַנשויאונג איז ממילא פאָר־אורטייל, ווייל זי באַשטימט אין פאָראויס די מאָס, דעם קריטעריי פון קונסט־קריטיק. אונזער „פאָר־אורטייל״ באַשטייט אין דעם, וואָס מיר וואַרפן אָפּ די אידעאַליסטישע אויפפאַסונג פון דער וועלט און דעם מענטשן; מיר האַלטן נישט, אַז מענטשלעכע עמאָציעס זיינען אייביג און די „מענטשלעכע טבע״ אומפאַרענדערלעך; מיר נעמען נישט אָן די דואַליסטישע צעטיילונג אויף אַ וועלט פון גשמיות און אַ וועלט

פון רוחניות; אַ וועלט, וואָס דער מענטש קאָן זי יאָ באַנעמען און אַ „העכערע" וועלט, וואָס לאָזט זיך נישט באַנעמען דורך דעם מענטשלעכן פאַרשטאַנד; מיר גייען נישט איין אויף דער מעטאַפיזישער איינשטעלונג בנוגע אַ „וועלט־גייסט" אָדער אַ „וועלט־ווילן" אָדער אַ „קאָסמישן דראַנג".

פון דער אַנדערער זייט האָבן מיר אַ גינסטיגן „פאַר־אורטייל" בנוגע דער מאַטעריאַליסטישער וועלט־אויפפאַסונג. מיר נעמען אָן די גילטיגקייט פון מאַטעריע און פון באַוואוסטזיין. ממילא באַפרעגן מיר ניט דעם יש (עקזיסטענץ) פון דעם באַוואוסטזיניגן ווילן. אַריבערטראָגנדיג אָט־די „פאַראורטיילן" אויף דעם געביט פון דראַמע, האַלטן מיר, אַז דראַמאַטישע אַקציע איז אַן אויסדרוק פון באַוואוסטזיניגן מענטשלעכן ווילן; אַז כאַראַק־טער איז נישט קיין זעלבשטענדיגער, אַבסאָלוטער עלעמענט, להיפוך סביבה און אַקציע, נאָר — אַ צונויפבונד פון באַוואוסטזיניגן ווילן און סביבה־ווירקונגען; אַז כאַראַקטער און אַקציע זיינען אונטערוואָרפן די זעלביגע געזעצן פון דיאַלעקטישער ענדערונג, ווי די מאַטעריעלע וועלט און דער מענטש בכלל. מיר האַלטן, אַז יעדע דראַמע און יעדער אויסדרוק אין טעאַטער איז סוף כל סוף פאַרוואָרצלט אין דער מאַטעריעלער סביבה און איז אַן אויסדרוק פון די פאַרהעלטענישן צווישן דעם מענטשן און דער אַרומיגער וועלט.

מיר ווילן אָבער גלייכצייטיג האָבן אין זינען, אַז דער מענטשלעכער באַוואוסטזיין — אַליין אַ רעזולטאַט פון מאַטעריעלע פּראָצעסן — איז אויך אַ קראַפט, וואָס קאָן באַווירקן און באַווירקט די אַרומיגע מאַטעריעלע וועלט. ממילא ווילן מיר זיך רעכענען מיט דעם כח פון טעאַטער — אַ פּראָדוקט פון מענטשלעכן באַוואוסטזיין — צו באַווירקן די אַרומיגע סאָציאַלע סביבה, פון וועלכער ער וואַקסט אַרויס.

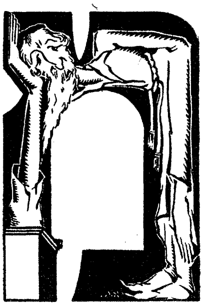
דערמיט ווילן מיר פאַרענדיגן דעם שמועס וועגן דער פילאָזאָפיע פון דראַמע און טעאַטער. מיר האָפן, אַז אָט־די ראשי פרקים פון פילאָזאָפיע וועלן אָנרעגן דעם לייענער זיך צו פאַראינטערעסירן מיט פילאָזאָפיע בכלל און צו באַקענען זיך ברייטער מיט די פּראָבלעמען, וואָס מיר האָבן דאָ בלויז אָנגעצייכנט.



דריטער שמועס

וועגן דעם רוי־שטאָף פון טעאַטער

אַ פאַרשמעלצונג פון עטלעכע קונסטן. — אַנאַליז און סינטעז פון דער טעאַטער־קונסט. — דער אַקטיאָר איז דער ספּעציפישער אינסטרומענט פון טעאַטער. — דער וויכטיגסטער גרונט־שטאָף איז ליטעראַטור.



מע דערציילט וועגן אַ טעאַטער־אונטערנעמער, וואָס האָט געזאָגט, ענטפערנדיג אויף די באַגריסונגען ביי אַ באַנקעט לכבוד זיינער אַ גרויסער אויפפירונג: „איך ווייס ניט וויפיל טאַלאַנט און וויפיל קונסט סע שטעקט אין מיין פאָרשטעלונג; איך ווייס אָבער, אַז כ'האָב אַריינגעלייגט זייער אַ סך מי און אָן אַ שיעור געהילץ.”

אַ פּראַקטישער טעאַטראַל וועט איינס־און־צוויי אייך געבן אַן ענטפער אויף דער פראַגע: וואָס זיינען די רוי־שטאָפן פון טעאַטער? פון וואָס ווערט טעאַטער געמאַכט? ער ווייסט, אַז מאַטעריאַל — אין דעם פשוט'ן, פּראָזאַאישן זין — פאַרשלינגט אַ באַשטימטן פּראָצענט פון זיין בודזשעט, און ער קאָן אייך אָנגעבן אַ גאַנץ לאַנגן צעטל פאַרשיידענע מאַטעריאַלן, וואָס ווערן פאַרווענדט אין אַ בינע־אויפפירונג: געהילץ, לייוונט, פאַרב, קלעפּעכץ, גלאָז, גרימיר־שטאָפן, פּאַפּיר, האַנטיכער, — שוין אָפּגערעדט פון קאָסטיומען, עלעקטרישע מכשירים און פאַרשיידענע רעקוויזיט־אַרטיקלען (בינע־חפצים).

אָבער דאָס זיינען אַלץ מאַטעריאַלן, וואָס ווערן פאַרווענדט אויף די טעכנישע באַדערפענישן פון אַ טעאַטער־שפּיל. די פראַגע בלייבט נאָך אַלץ: וואָס איז דער גרונט־שטאָף פון טעאַטער און צי פאַרמאָגט די

טעאַטער־קונסט בכלל אַן אייגענעם רוי־שטאָף? פאַראַן מענטשן, וואָס לייקענען גאָר אינגאַנצן, אַז ס'איז דאָ אַזאַ זאַך ווי אַ טעאַטער־קונסט נאָר דערפאַר, וואָס זיי געפינען ניט אין טעאַטער קיין אייגנטימלעכן רוי־שטאָף, קיין מאַטעריעלן מעדיום, אַזוי ווי אין אַנדערע קונסטן. זיי ווענדן אייך זאָגן, אַז יעדע קונסט פאַרמאָגט אַזאַ ספּעציפישן מאַטעריאַל: ליטעראַטור האָט דאָס וואָרט, מוזיק דעם קלאַנג, מאַלעריי — פאַרב, סקולפּטור — ליים אָדער שטיין, א. אַז. וו. טעאַטער האָט אָבער ניט קיין אייגענעם מעדיום און ממילא האָט ער ניט פון וואָס צו שאַפן קיין אייגענע קינסטלערישע פאָרמען און קיין אייגענעם קינסטלערישן רושם. ממילא, טענה'ן זיי, איז טעאַטער נישט קיין קונסט. נישט האָבנדיג קיין אייגענע מיטלען פאַר אויסדרוק, קאָן דער טעאַטער נישט האָבן קיין אייגענעם אויסדרוק.

ס'איז פאַראַן אַ געוויסער עלעמענט פון הומאָר אין אָט־דעם רייך־לאָגישן פאַרלייקענען די סאַמע עקזיסטענץ פון דער טעאַטער־קונסט. פון אייער אייגענער דערפאַרונג און פון אייער באַקאַנטשאַפט מיט געשיכטע ווייסט איר, אַז טעאַטער איז אַ פאַקט און אַז דער רושם פון אַ טעאַטער־פאָרשטעלונג איז אייגנטימלעך און קאָן ניט פאַרביטן ווערן מיט קיין אַנדער קינסטלערישן רושם. ס'איז טאַקע אמת, אַז אין אַ טעאַטער־שפּיל ווערן פאַרווענדט עלעמענטן פון אַנדערע „זעלבשטענדיגע" קונסטן: ליטעראַטור, מוזיק, מאַלעריי; נאָר אַ טעאַטער־פאָרשטעלונג, אַפילו ווען דאָרט דאָמינירט דער ליטעראַרישער עלעמענט, איז פאָרט ניט דאָס זעלביגע ווי אַ בוך; אַ ספּעקטאַקל מיט אַלערליי ראַשיגע מאַלערישע עפעקטן איז פאָרט ניט דאָס זעלביגע ווי אַ מאַלערישע אויסשטעלונג; און אַן אַפּערע, וואו עס דאָמינירט דער מוזיקאַלישער עלעמענט, איז בשום אופן נישט דאָס זעלביגע ווי אַ קאָלעקציע מוזיקאַלישע אַריעס, דועטן, טערצעטן, קוואַר־טעטן, קווינטעטן און סעקסטעטן. עפּעס איז פאָרט פאַראַן אַזוינס אין טעאַטער, וואָס איז אייגן און כאַראַקטעריסטיש בלויז פאַר טעאַטער.

ס'איז אָבער אמת, אַז קיין אייגענעם מאַטעריעלן מעדיום פאַרמאָגט נישט די טעאַטער־קונסט. ס'איז אמת, אַז אין טעאַטער געפינען מיר אַ פאַרשמעלצונג פון פאַרשיידענע קונסטן און פאַרשיידענע מעדיומס. און דאָס איז אפשר דאָס ספּעציפישע, דאָס כאַראַקטעריסטישע אין דער טעאַטער־קונסט.

אין אָט־דער פאַרשמעלצונג פון קונסטן, אין דעם סינטעז פון אַלער־לייאיגע קינסטלערישע עלעמענטן איז אָבער פאָרט פאַראַן איין עלעמענט,

וואָס איז אייגן בלויז דעם טעאַטער און וואָס מע געפינט אים נישט אין קיין אַנדער קונסט. אָט־דער ספּעציפישער עלעמענט פון דער טעאַטער־קונסט איז דער אַקטיאָר, דער שוישפּילער. מע קאָן זיך פאָרשטעלן טעאַטער אָן ליטעראַטור, אָן אַ דערציילערישן עלעמענט; מע קאָן זיך פאָרשטעלן טעאַטער אָן דעקאָראַציעס, צי אָן מוזיק. עס קאָן אָבער נישט געמאָלט זיין קיין טעאַטער אָן דעם אַקטיאָר. דורך דער געשיכטע פון טעאַטער — און פון דער מענטשהייט — גייט דורך דער שוישפּילער ווי דער יסוד פון טעאַטער. קיין אונטערשייד נישט, צי דער פּרימיטיווער מענטש האָט אויס־געדריקט זיינע אינערלעכע איבערלעבונגען דורך קוים־באַוואוסטזיניגע ריטמישע באַוועגונגען, אָדער דער מאָדערנער אַקטיאָר באַנוצט זיך באַ־וואוסטזיניג מיט חריפות׳דיגער טעכניק אויף דורכצופירן אַ קאָמפּליצירטע ראָל, — דער מענטש אין אַ צושטאַנד פון עמאָציאָנעלער דערהויבונג, וואָס געפינט אָן אויסערלעכן אויסדרוק און ווערט מיטגעטיילט צו אַנדערע מענטשן, בלייבט דער אייגנאַרטיגער כאַראַקטער־שטריך פון טעאַטער.

ממילא באַקומט די טעאַטער־קונסט אַ ברייטערן פאַרנעם ווי וועלכע ס׳איז אַנדערע קונסט. קיין זאַך, וואָס איז מענטשלעך, איז נישט פרעמד דעם טעאַטער, און קיין זאַך אויף דער וועלט איז ניט פרעמד דעם מענטשן. גראָד דערפאַר, וואָס די טעאַטער־קונסט פאַרשמעלצט אין זיך אַלערליי „זעלבשטענדיגע" קונסטן מיט פאַרשיידענע מיטלען פון אויסדרוק און פאַר־שיידענע מאַטעריעלע מעדיומס, ווערט זי אַ סך אַ רייכערער אינסטרומענט מיט ברייטערע מעגלעכקייטן פאַר מענטשלעכן אויסדרוק, ווי וועלכע ס׳איז אַנדערע קונסט. און דער לעבעדיגער מענטש אין אַ צושטאַנד פון עמאָציאָנעלער דערהויבונג, — דער שוישפּילער, הייסט עס, — איז דאָס דער עלעמענט, וואָס שמעלצט צונויף די פאַרשיידענע קונסטן אין אַ נייער גאַנצקייט, אין אַ שעפערישן צונויפבונד, וואָס הייסט טעאַטער.

אָט־דער מאָמענט פון שעפערישער פאַרשמעלצונג, פון סינטעז, איז דער סאַמע וויכטיגסטער אין דעם גאַנצן פּראָצעס פון טעאַטער־שאַפונג. מיר טאָרן קיינמאָל נישט פאַרגעסן, אַז אַ טעאַטער־פאָרשטעלונג איז נישט קיין מעכאַנישער צונויפזאַץ פון דער ליטעראַרישער פּיעסע, די געמאָלענע דעקאָראַציעס, די געזונגענע, צי געשפּילטע מוזיק־נומערן און דער אַקטיאָרישער קונסט, — נאָר אַ נייע לעבעדיגע קאָמבינאַציע פון די אַלע עלעמענטן, אַ קאָמבינאַציע, וואָס ווירקט אויף דעם צושויער אַנדערש, ווי וועלכע ס׳איז פון די באַשטאַנד־עלעמענטן אירע.

אין אָט־דער שעפערישער קאָמבינאַציע פון באַשטאַנד־עלעמענטן איז

דער אַקטיאָר דער וויכטיגסטער אינסטרומענט פון טעאַטראַלישן אויסדרוק. ער איז דאָס דער דירעקטער פאַרמיטלער צווישן דער בינע און דעם צושויער־זאַל; ער איז דאָס די פאַרקערפּערונג פון די מענטשלעכע רעגונגען, עמאָציעס, אידייען, וואָס זיינען פאַרלייגט אין דעם פונדאַמענט פון דער שפּיל.

ס׳איז אָבער פאַרט וויכטיג אָפּצוטיילן דעם אַקטיאָר פון דער שפּיל. סוף כל סוף איז דער אַקטיאָר — דער אינסטרומענט פון טעאַטראַלישן אויסדרוק און נישט דער אינהאַלט פון טעאַטער. ער העלפט פאַרגאַנצן די פאַרשיידענע באַשטאַנד־טיילן פון דער טעאַטער־שפּיל, אָבער די דאָזיגע עלעמענטן האָבן פאַרט אַן אייגענעם באַטרעף, אָפּגעזונדערט פון דער אַקטיאָרישער מייסטערשאַפט.

כדי צו דערלערנען די טעאַטער־קונסט, דאַרפן מיר זיך אויסלערנען זי צו פאַלמעסן אויף אירע באַשטאַנד־עלעמענטן. כדי צו שאַפן אַ לעבעדיגע טעאַטער־שפּיל, דאַרפן מיר וויסן ווי אַזוי צו פאַרבינדן אירע באַשטאַנד־עלעמענטן אין אַ נייער גאַנצקייט, אין אַ נייעם קונסט־וועזן. און אויב מיר ווילן באַנעמען די טעאַטער־קונסט סיי ווי צושויער און סיי ווי מיטשאַפער פון טעאַטער, דאַרפן מיר קאָנען אי צעגלידערן זי און אויספאָרשן איר אַנאַטאָמיע, אי דערגיין דעם סוד פון איר אָרגאַנישן צונויפזאַץ.

אין דעם דאָזיגן זין טרעטן מיר צו צו אַן אונטערזוכונג פון די גרונט־שטאָפן, פון וועלכע טעאַטער ווערט געמאַכט. דער וויכטיגסטער באַשטאַנד־עלעמענט פון טעאַטער איז ליטעראַטור, דאָס הייסט — די מיטטיילונג דורך ווערטער פון דער שייכות צווישן דעם מענטשן און דער אַרומיגער וועלט. אָבער אין טעאַטער געפינען מיר נישט סתם ליטעראַטור. ווען מע זאָל אויף דער בינע בלויז דערציילן אַ מעשה, וואָלט דאָס ניט געווען קיין טעאַטער־שפּיל. ווען מע זאָל אין טעאַטער איבערגעבן די איינדרוקן פון אַ רייזע איבער דער וועלט — מעג די רייזע זיין ווי אינטערעסאַנט, — וואָלט דאָס אַלץ ניט געווען קיין טעאַטער־פאָרשטעלונג. עפּעס איז דאָ אַזוינס אין טעאַטראַלישער ליטעראַטור, וואָס איז ספּעציפיש פאַרן טעאַטער. אָדער פאַרקערט: דער טעאַטער פאָדערט פון ליטעראַטור עפּעס אַ באַזונדערע אייגנשאַפט, אַ באַזונדערעווירקונגס־קראַפט. עס פאָדערט זיך אַ באַזונדערע צופאַסונג מצד דעם שרייבער, כדי זיין ליטעראַריש ווערק זאָל קאָנען פאַרוועגדט ווערן ווי דער וויכטיגסטער באַשטאַנד־עלעמענט פון אַ לעבעדיגער טעאַטער־שפּיל. דער טיפּ ליטעראַטור, וואָס ווערט באַנוצט אין

טעאַטער, הייסט דראַמע, און ס׳וועט באַשטימט זיין כדאי זיך אָפּצושטעלן אין אַ באַזונדערן שמועס אויף די אייגנאַרטיגע שטריכן פון טעאַטראַלישער אָדער דראַמאַטישער ליטעראַטור.

„דאָס שוואַרצע אויג״
טראַדיציאָנעלער אינטריגאַנט אין אַ טערקישער ליאַלקע־שפּיל

פערטער שמועס

וועגן דראַמאַטישער ליטעראַטור

דראַמע און דערציילונג. — ניט יעדע אַקציע איז
דראַמאַטיש. — אַ דעפיניציע פון דראַמאַטישער אַקציע.
— די פראַגע פון פרייען ווילן. — אַקציע און פאַבולע.

דאָס וואָרט „דראַמע“ ווערט ניט־זעלטן גענוצט אין דעם זין פון טעאַטער בכלל. די טעאַטער־פאָרשטעלונג איז, הייסט עס, בלויז אַ פראָצעס פון אויסשפּילן די דראַמע, און אַלע אַנדערע עלעמענטן פון דער פאָר־שטעלונג, — דאָס שפּילן פון די אַקטיאָרן, די דעקאָ־ראַציעס, די אויסשטאַטונג, באַלייכטונג, מוזיק, א. אז. וו., — זיינען בלויז מיטלען אויף צו איבערזעצן די דראַמע אויף בינע־שפּראַך.

מיר האַלטן ניט פון אזאַ מעכאַנישער צעטיילונג פון די באַשטאַנד־עלעמענטן פון טעאַטער. אַ טעאַטער־פאָרשטעלונג ווערט אויפגענומען ניט עלעמענטן־ווייז, נאָר ווי אַ לעבעדיגע גאַנצקייט. דער עולם אין טעאַטער רעאַגירט ניט אויף דעם ליטעראַרישן טעקסט באַזונדער, אויף דעם שוישפּיל באַזונדער און אויף די דעקאָראַציעס באַזונדער. דער רושם פון דער פאָרשטעלונג איז איינער און אַ פאָרשטעלונג איז עכט און איינהייטלעך נאָר אין דער מאָס, ווי אַלע באַשטאַנד־עלעמענטן צוזאַמען זיינען פאַרשמאָלצן אין אַ לעבעדיגן, אָרגאַנישן צונויפבונד.

דאָך מוזן מיר אויסטיילן אַ באַזונדער אָרט פאַר דער דראַמע אין אַ טעאַטער־שפּיל. אין דעם פראָצעס פון שאַפן אַ טעאַטער־פאָרשטעלונג איז דער ליטעראַרישער טעקסט, די פּיעסע — די ערשטע שטופּע. איידער דער דראַמאַטורג האָט אָנגעשריבן די פּיעסע, קאָנען די איבעריגע מיטשאַפער פון אַ טעאַטער־פאָרשטעלונג, — רעזשיסאָר, שוישפּילער, מוזיקער, בינע־מאָלער, ניט צוטרעטן צו דער אַרבעט.

אָבער ניט בלויז אין דעם זין פון דער ערשטער שטופּע איז די דראַמע— דער בכור פון דער משפחה טעאַטער־עלעמענטן. אין דעם סאַמע מהות פון דראַמע איז פאַראַן עפּעס אַזוינס, וואָס גיט דער טעאַטער־פאַרשטעלונג איר הויפּט־ספּרוזשינע, איר צענטראַלן נערוו, איר וויכטיגסטע טרייב־קראַפט.

אין דער אומגאַנג־שפּראַך האָט דאָס וואָרט „דראַמע" די באַדייטונג פון עפּעס אַן ערנסטער פּאַסירונג, אין וועלכער די מענטשן פון דער „דראַמע" האָבן דורכגעמאַכט שטאַרקע, אויפטרייסלענדיגע איבערלעבונגען. אין טעאַטער ווערט „דראַמע" פאַרשטאַנען סיי ווי אַ געוויסער טיפּ פּיעסע און סיי ווי דער גאַנצער געביט פון ליטעראַטור פאַר דער בינע.

מיר וועלן דאָ באַנוצן דאָס וואָרט „דראַמע" אין דעם ברייטערן זין, ווייל דאָס געמיינשאַפטלעכע, וואָס פאַרבינדט די פאַרשיידענע טיפּן פּיעסן, איז וויכטיגער איידער דאָס באַזונדערע, וואָס טיילט זיי פונאַנדער. דראַמאַטישע ליטעראַטור איז אַ פּאַסיגע באַצייכענונג פאַר יעדן סאָרט פּיעסע, וואָס ווערט פאַרווענדט אין אַ פאַרשטעלונג, אַלצאיינס צי עס האַנדלט זיך וועגן טראַגעדיע אָדער קאָמעדיע.

דער אויסערלעכער אונטערשיד צווישן אַ פּיעסע און אַ נאָוועלע וואַרפט זיך אין די אויגן. אַ ראָמאַן צי אַ דערציילונג איז געשריבן וועגן מענטשן, אין אַ פּיעסע רעדן די מענטשן אַליין. אין אַ דערציילערישן ווערק קאָן דער שרייבער רעדן אין זיין אייגענעם נאָמען, אָנגעבן זיינע מיינונגען און באַמערקונגען וועגן די פּערזאָנען. אין אַ פּיעסע רעדט דער שרייבער זעלטן אין זיין אייגענעם נאָמען. די מענטשן אין אַ דערציילונג לעבן אין אייער פאַנטאַזיע, אויף וויפיל איר שאַפט זיך אינערלעכע געשטאַלטן פון די מענטשן און זייער סביבה. אין אַ פּיעסע אויף דער בינע לעבן די מענטשן פאַר אייערע אויגן.

אָבער ניט דאָס אויסערלעכע איז דער עיקר אין דראַמאַטישער ליטעראַטור. דער אונטערשיד צווישן דראַמאַטישער ליטעראַטור און ליטעראַטור־צום־לייענען איז אַן אונטערשייד אַ פונדאַמענטאַלער. דער ספּעציפישער כאַראַקטער פון דראַמאַטישער ליטעראַטור איז אויסגעדריקט אין דעם סאַמע וואָרט „דראַמע", וואָס דער טייטש דערפון איז אַקציע, האַנדלונג. דאָס איז דער געמיינשאַפטלעכער שטריך, וואָס פאַרבינדט אַלע טיפּן דראַמאַטישע ליטעראַטור; דאָס איז אויך דער געמיינשאַפטלעכער מאָמענט אין דער דראַמאַטישער ליטעראַטור פון פאַרשיידענע עפּאָכעס — פון דער גריכישער טראַגעדיע צוריק מיט וואָסערע דריטהאַלבן טויזנט יאָר ביז צו די דראַמאַטישע ווערק פון אונזערע אייגענע טעג.

שוין אין דעם פערטן יאָרהונדערט פאַר אונזער צייט־רעכענונג האָט דער גריכישער פילאָזאָף אַריסטאָטל באַצייכנט טראַגעדיע ווי „אַן אַקציע״. זינט דעמאָלט האָבן אַלע טעאָרעטיקער פון דער דראַמע ביז צו אונזער צייט אָנגענומען אָט־דעם גרונד־פּרינציפּ, אַז אַקציע איז דאָס וועזנטלעכסטע און דאָס באַראַקטעריסטישסטע אין דראַמאַטישער ליטעראַטור. אַריסטאָטל האָט פאַרטייטשט טראַגעדיע ווי „די נאָכאַמונג פון אַן אַקציע, וואָס איז פול־שטענדיג און גאַנץ״. אָט־דער געדאַנק, אַז אַ דראַמע איז אַ פאַרענדיגטע און אַ פאַרגאַנצטע אַקציע, איז אויך געבליבן ווי איינער פון די ווינקל־שטיינער פון דראַמאַטישער טעאָריע ביז צו אונזער צייט. דראַמאַטישע אַקציע און דראַמאַטישע איינהייט אָדער גאַנצקייט זיינען צוויי פונדאַמענ־טאַלע כאַראַקטער־שטריכן פון דראַמאַטישער ליטעראַטור בכלל. אין ערשטן פאַל האָבן מיר צו טאָן מיט דעם זעלבן מאַטעריאַל, אין צווייטן פאַל — מיט אָרגאַניזירן דעם גרונד־שטאָף אויף אַ געוויסן אופן, לויט אַ געוויסן סטרוקטוראַלישן סדר.

איינע פון די באַראַקטעריסטישע שטרויכלונגען אויף דעם וועג פון אַ דראַמאַטורג, באַזונדער פון אַן אומדערפאַרענעם, איז דאָס צונויפמישן דערציילונג מיט דראַמע. עס גילט אַ פאַלשער באַגריף וועגן דראַמע ווי וועגן אַ דערציילונג אין דיאַלאָג־פאָרם. געוויס איז דער עלעמענט פון „דערציילן אַ מעשה״ וויכטיג אין יעדער דראַמע, אָבער ניט יעדע מעשה, וואָס לאָזט זיך דערציילן, לאָזט זיך אויך דראַמאַטיזירן. אַפילו ווען די דערציילונג האָט צו טאָן מיט „שטאַרקע איבערלעבונגען״, מיט געפאַר, שרעק, איבעראַשונג, קאַטאַסטראָפע, — איז דאָס נאָך אַלץ ניט קיין דראַמע, אויב עס פעלט דאָרט דער מאָמענט פון אַקציע. אין זיין דעפיניציע פון טראַגעדיע וואָרנט אַריסטאָטל, אַז די נאָכאַמונג פון אַן אַקציע דאַרף דערגרייכט ווערן „דורך האַנדלונג און ניט דורך דערציילונג״.

ס׳איז אַ סך גרינגער צו דערקענען און דערשפּירן אַקציע אין אַ דראַמע, ווי צו דערקלערן וואָס אַקציע איז. טעאָריעס און טעאָרעטיקער פון דראַמע גייען זיך פאַנאַנדער געוויינטלעך גראָד איבער אָט־דער פונדאַמענטאַלער פראַגע וועגן דער טבע פון דראַמאַטישער אַקציע. אַריסטאָטל האָט אין דעם פּרט צוגעטראָגן אַ סך מער צו דער טעאָריע פון דראַמאַטישער סטרוקטור, איידער צו דער טעאָריע פון דראַמאַטישער אַקציע. ער האָט ניט געזען קיין אונטערשייד צווישן איין טיפּ אַקציע און אַ צווייטן, און אין דעם געביט פון דראַמאַטישער אַקציע האָט ער אויך אַריינגענומען סתם פיזישע אַקציע. היינטיגע צייטן איז עס שוין אַן אָנגענומענער כלל, אַז פיזישע אַקציע אַליין

איז ניט דוקא דראַמאַטיש. אויף דער בינע מעג זיך „טאָן חושך“ אין דעם זין פון געלאַף און גערודער, און דאָך זאָל די שפּיל זיין אָרים אין פּרט פון דראַמאַטישער אַקציע. פאַרקערט, — עס קאָן אין אַ פּיעסע זיין וויניג פיזישע באַוועגונג און האַוועניש, און דאָך זאָל די פּיעסע זיין רייך מיט דראַמאַטישער אַקציע.

דער אויסגאַנג־פונקט פון אַ דראַמאַטישער אַקציע איז קאָנפליקט. קיין פאַסירונג, ווי אויפטרייסלענדיג זי זאָל נישט זיין, איז ניט דראַמאַטיש, אויב עס קומט ניט פאַר קיין קאָנפליקט און אויב די אויפלייזונג, „דער סוף פון דער מעשה“, איז ניט קיין רעזולטאַט פון קאָנפליקט. אַ מעשה וועגן אַ יונגן מאַן און אַ מיידל, וואָס האָבן נאָר־וואָס חתונה געהאַט און זיינען אויפן וועג אהיים נאָך דער חתונה־צערעמאָניע אומגעקומען אין אַן אַטאָמאָביל־אומגליק, איז אפשר „טראַגיש“ אין דעם זין פון אַ קאַטאַסטראָפע, אָבער קיין דראַמאַטישע פאַסירונג איז דאָס ניט, ווייל ס׳איז דאָרט ניטאָ קיין עלעמענט פון קאָנפליקט, און דער „סוף פון דער מעשה“ איז ניט קיין רעזולטאַט פון קאָנפליקט. דער פיזישער צוזאַמענשטויס פון דעם אַטאָמאָביל מיט אַן אַנדער פיזישער זאַך איז בשום אופן נישט קיין דראַמאַטישער קאָנפליקט.

אָבער וואָס איז אַזוינס דראַמאַטישער קאָנפליקט? ס׳איז ניט סתם געראַנגל, ניט סתם צוזאַמענשטויס פון צוויי כחות. ווען צוויי מענטשן ראַנגלען זיך, אין פיזישן זין, אויף דער בינע, איז דאָס ניט דוקא קיין דראַמאַטישע אַקציע. אַזאַ ראַנגלעריי קאָן יאָ זיין דראַמאַטיש, אויב זי גיט די צושויער עפּעס מער ווי געראַנגל. די געוויינטלעכע דעפיניציע פון דראַמאַטישן קאָנפליקט ווי אַ געראַנגל פון איין מענטשן מיט אַ צווייטן, פון דעם מענטשן מיט די כחות פון דער נאַטור אָדער פון דעם מענטשן מיט זיך אַליין, לאָזט אויס גאָר אַ וויכטיגן עלעמענט פון דעם מענטשלעכן ווילן, וואָס זוכט באַוואוסטזיניג צו דערגרייכן עפּעס דורך דעם קאָנפליקט. דראַמאַטישע אַקציע איז, הייסט עס, אַן אַקטיווער אויסדרוק פון באַוואוסט־זיניגן מענטשלעכן ווילן; דראַמאַטישער קאָנפליקט איז דער פּראָצעס פון פּרוּוון בייקומען די שוועריגקייטן, וואָס שטייען אין וועג פון דעם באַוואוסטזיניגן און אַקטיוון מענטשלעכן ווילן.

אַט־די אויסטייטשונג פון דראַמאַטישער אַקציע און דראַמאַטישן קאָנ־פליקט שטויסט זיך אָן אויף אַ פילאָזאָפישער שטרויכלונג: אויף דער פראַגע וועגן מענטשלעכן באַוואוסטזיין בכלל און מענטשלעכן ווילן בפרט. מיר האָבן פריער געזען, אַז לויט די אידעאַליסטישע פילאָזאָפיעס איז דער מענטשלעכער באַוואוסטזיין לויטער גייסט, לויטער אידייע, וואָס פאַרמאָגט

אַ זעלבשטענדיגע עקזיסטענץ און אַן אייגענע טבע. פון דער אַנדערער זייט זיינען אָבער דאָ גראָבע מאַטעריאַליסטן, וואָס לייקענען אינגאַנצן דעם יש פון מענטשלעכן באַוואוסטזיין און ווילן. זיי האַלטן, אַז דער מענטש ווערט אין זיינע האַנדלונגען, אין זיין באַנעמונג באַוועגט פון ריין־פיזיאָלאָגישע פּראָצעסן, פון די מאַטעריעלע פּראָצעסן אין דעם מענטשלעכן אָרגאַניזם; און זיי ווילן גאָרנישט אָנערקענען קיין וועזנטלעכן אונטערשייד צווישן די צאַפּלענישן פון דעם מאַרך און די צאַפּלענישן פון אַנדערע אָרגאַנען. זיי לייקענען, אַז באַוואוסטזיין, דאָס הייסט, — געדאַנק, שפּירונג, געפיל, ווילן, — איז אַן אייגנאַרטיגער אויסדרוק פון דעם מענטשלעכן אָרגאַניזם. ממילא לייקענען זיי, אַז ס'איז פאַראַן אַזאַ זאַך ווי ווילן. ביי זיי איז דאָס בלויז אַ ווידערהאַלונג אין אַן אַנדער פאָרם פון די פריערדיגע מאַטעריעלע דערפאַרונגען פון דעם מענטשלעכן אָרגאַניזם.

מיר זיינען בשום אופן נישט איינשטימיג מיט אַט־די גראָבע מאַטעריאַליסטן. מיר האַלטן, אַז באַוואוסטזיין איז אַ רעאַלע און אַן אייגנאַרטיגע קראַפט, כאָטש נישט קיין „אַבסאָלוטע" און זעלבשטענדיגע, ווי דאָס דענקען די אידעאַליסטן. באַוואוסטזיין איז טאַקע אַ רעזולטאַט פון דער „מאַטעריע וואָס טראַכט", ס'איז אָבער אַ העכערער פּראָדוקט פון דער מאַטעריע, אַ פּראָדוקט פון דעם הויך־אַנטוויקלטן מענטשלעכן מאַרך, וואָס קאָן בשום אופן נישט געשטעלט ווערן אין איין ריי מיט אַלע אַנדערע פּראָדוקטן פון די פיזיאָלאָגישע פּראָצעסן אין דעם מענטשן.

דער מאַרקסיסטישער כלל, אַז דער מענטשלעכער באַוואוסטזיין ווערט באַשטימט דורך זיין מאַטעריעלן זיין, מיינט אויך, אַז דער באַוואוסטזיין איז אַליין אַ ווירקענדיגער כח, וואָס קאָן באַאיינפלוסן און ענדערן די מאַטעריעלע כחות־פאַרהעלטענישן.

די פראַגע אויף וויפיל דער מענטשלעכער ווילן איז פריי און אויף וויפיל באַוואוסטזיין איז אַ קאָנטראָלירנדיגער עלעמענט פון מענטשלעכער באַנעמונג איז אָבער ניט בלויז אַן ענין פאַר פילאָזאָפישער ספּעקולאַציע און פּסיכאָלאָגישער אונטערזוכונג, ס'איז אויך אַ רייכע טעמע פאַרן דראַמאַטורג. די לערע פון פּסיכאָ־אַנאַליז, וואָס רוקט אַרויס דעם „אונטער־באַוואוסטזיין" ווי אַ דאָמינירנדיגן כח, איבער וועלכן דער מענטשלעכער באַוואוסטזיין האָט, הייסט עס, קיין שליטה ניט, האָט אָנגערעגט אַ ריי מאָדערנע דראַמאַטורגן (באַזונדער דעם אַמעריקאַנער יודזשין אָ'ניל) צו וויכטיגע שאַפונגען. די פילאָזאָפיע, וואָס פּראָקלאַמירט די „אַבסאָלוטע" טבע פון געפילן, דעם „קאָסמישן טרייב" פון אינסטינקט, להיפוך דעם

באַזינגטן ווילן, איז פאַרלייגט אין דעם פונדאַמענט פון אַ סך דראַמאַטישע ווערק. אַזאַ גרויסער דראַמאַטורג ווי איבסען האָט באַזירט מערסטע פון זיינע דראַמעס אויף דער פילאָזאָפישער אידייע פון אַ וועלט־ווילן, וואָס קריגט, הייסט עס, בלויז אַ טיילווייזן אויסדרוק אין די ווילנס פון באַזונדערע מענטשן. בערנאַרד שאָ האָט אין זיינע ווערק דראַמאַטיזירט די „לעבנס־קראַפט", אַ וועלט־כח, וואָס קומט, הייסט עס, צום אויסדרוק דורך דעם מענטשן ווי דורך אַן אינסטרומענט.

אויב אַזוי, קאָנט איר זאָגן, איז דאָך ניט שייך צו פאַרטייטשן דראַמאַטישע אַקציע ווי אַן אויסדרוק פון באַוואוסטזיניגן מענטשלעכן ווילן. אָט האַלט דאָך ניט אָ'ניל פון באַוואוסטזיניגן מענטשלעכן ווילן, פונדעסט־וועגן פאַרמאָגן זיינע פיעסן זייער דייטלעכע דראַמאַטישע אַקציעס. אין דעם לעבן פון אָ'ניל'ס מענטשן קומען פאָר קלאָרע דראַמאַטישע קאָנ־פליקטן, כאָטש דער דראַמאַטורג פרוואווט אָנגעבן די דאָזיגע קאָנפליקטן ווי אַ רעזולטאַט פון אומבאַוואוסטזיניגע און „אונטער־באַוואוסטזיניגע" פּראָצעסן און בשום אופן ניט ווי אַ רעזולטאַט פון אַקטיוון באַוואוסטזיניגן ווילן. דאָס זעלביגע קאָן געזאָגט ווערן וועגן בערנאַרד שאָ'ן, ביי וועמען די מענטשלעכע ווילנס ווערן באַטריבן דורך אַ העכערן כח, אַ „לעבנס־קראַפט", וואָס געפינט זיך אויסערן מענטשן.

נאָר אַפילו ביי יענע דראַמאַטורגן, וואָס לייקענען די גילטיגקייט פון אַקטיוון ווילן און פון דעם באַוואוסטזיין ווי אַ קאָנטראָלירענדיגן כח פון מענטשלעכער באַנעמונג, געפינען מיר גראָד דעם טיפּ אַקציע, וואָס לאָזט זיך כאַראַקטעריזירן ווי אַן אויסדרוק פון מענטשלעכן ווילן אָדער באַגער. צי דער ווילן איז באַוואוסטזיניג, אָדער ער איז אַ „בלינדער", סטיכייאישער אויסדרוק פון באַגער, פון אומבאַוואוסטזיניגן דראַנג, צי „אונטער־באַוואוסטזיין", צי „קאָסמישן ווילן", — איז אָבער די אַקציע אויף יעדער שטופע פון איר אַנטוויקלונג צונויפגעבונדן מיט דעם מין טעטיגקייט, וואָס ברענגט דעם מענטשנס שטרעבונג אין צוזאַמענשטויס מיט שטרויכלונגען, מיט שטערנדיגע כחות. עס קאָן, פאַרשטייט זיך, ניט זיין קיין דראַמאַטישע אַקציע און קיין קאָנפליקט, אויב דער מענטש ווייסט ניט וועגן די שטערונגען און וועגן זיין שטרעבונג זיי בייצוקומען. אין אַ צושטאַנד פון „הינערפלעט" קאָן ניט געמאָלט זיין קיין דראַמאַטישער קאָנפליקט. און אַפילו אויב דער טרעגער פון דעם דראַמאַטישן קאָנפליקט איז אַליין ניט באַוואוסטזיניג וועגן דער ריכטונג פון זיין שטרעבונג, וועט דער צושויער ממלא זיין דעם בלויז און וועט, אידענטיפיצירענדיג זיך מיט דעם מענטשן אויף דער בינע, באַ־

זינען און באַצוועקן יענעמס אַקציעס. אַנאַליזירענדיק די ריכטונג און טענדענץ פון דער דראַמאַטישער אַקציע וועט דער צושויער געפינען אַ באַשטימטע ציל־געווענדקייט — אַ באַוואוסטזיניקע צי ניט — אַ געוויסע ליניע פון קאָנפליקט, אַ געוויסע קאָנטינואיטעט אין דעם פּראָצעס פון דערפירן די אַקציע צו איר ענדגילטיקער אויפלייזונג.

אין אַט־דעם זין קאָנען מיר רעדן וועגן דראַמאַטישער אַקציע ווי וועגן אַן אויסדרוק פון ווילן אויף איין זייט, פון באַוואוסטזיניקער טעטיקייט — אויף דער אַנדערער.

אַזוי פיל וועגן דער טבע פון דראַמאַטישער אַקציע. אָבער אַקציע אַליין איז ניט קיין פּאַסירונג, ס'איז בלויז אַ כאַראַקטעריסטיק פון אַ פּאַסירונג. קאָנפליקט איז ניט קיין געשעעניש, ס'איז די קוואַליטעט פון אַ געשעעניש. כדי אַ דראַמע זאָל אויסדריקן קאָנפליקט דורך אַקציע, דאַרף פריער זיין אַן אָביעקט פון אַקציע און אַ ריכטונג פון קאָנפליקט. מיט אַנדערע ווערטער, עס דאַרף זיין אַ קייט פּאַסירונגען, וואָס זאָל דורכטראָגן די אַקציע און רעאַליזירן דעם קאָנפליקט. די קייט פּאַסירונגען, דער אופן ווי זיי ווערן צוזאַמענגעבונדן אין אַ דראַמע, — דאָס איז די פאַבולע, דער סיפור המעשה.

פאַבולע איז אָבער ניט קיין זעלבשטענדיקער עלעמענט, להיפּוך אַקציע, פּונקט ווי אַקציע איז נישט קיין זעלבשטענדיקע קוואַליטעט אָפּ־געזונדערט פון פאַבולע. אַקציע און פאַבולע זיינען שטריכן פון איין און דער זעלביקער דערשיינונג, פון דראַמע. עס איז ניט ריכטיק, אַז די פאַבולע פליסט אַרויס פון דער אַקציע, אָדער פאַרקערט, — אַז די אַקציע איז אַ פּועל־יוצא פון דער פאַבולע. אַ דראַמע איז אַ ליטעראַרישע פאָרם, אין וועלכער אַ דערציילונג אַנטוויקלט זיך דורך אַקציע (און ניט דורך באַ־שרייבונג אָדער דערציילונג) און אין וועלכער די דערציילונג גופא איז אַ באַצוועקטע אַקציע.

דער צוועק פון דער אַקציע — דאָס איז די הויפּט־אידייע פון דער דראַמע. אַ דראַמאַטורג, וואָס שרייבט אַ דראַמע אָן אַ הויפּט־אידייע, שרייבט אָן אַ ציל. און אויב אַזאַ דראַמאַטורג דערגייט אין ערגעץ ניט, איז עס פשוט דערפאַר, וואָס ער האָט אין פאָרויס פאַר זיך ניט אָנגעצייכנט קיין ציל פאַר זיין אַקציע און איז ממילא נישט זיכער מיט זיין וועג. דער דראַמאַטורגישער פּראָצעס איז, הייסט עס, אַליין אַ פּראָצעס פון אַקטיוון באַוואוסטזיניקן ווילן. שרייבן אַ דראַמע איז אַליין אַ מין דראַמע.

פינפטער שמועס

וועגן דראַמאַטישן געבוי

די הויפּט־אַקציע און די באַהילפיגע אַקציעס. — דער דראַמאַטורג הויבט־אָן פון סוף. — עקספּאָזיציע, אַנט־וויקלונג און אויפלייזונג. — דאָס אמת׳ע לעבן איז ניט קיין דראַמאַטורג. — דער גרויסער מאָמענט פון אַ דראַמע. — פאַרשיידענע פאַך־מעטאָדן.

דער ספּעציעלער כאַראַקטער פון דראַמאַטישער ליטעראַטור פאָדערט ניט בלויז אַ באַזונדער סאָרט מאַטעריאַל, נאָר אויך אַ באַזונדערן אופן פון אָרגאַני־זירן דעם מאַטעריאַל אַזוי, אַז די גאַנצע „מעשה״ זאָל קאָנען דורכגעפירט ווערן אויף דער בינע אין דעם משך פון וואָסערע צוויי־דריטהאַלבן שעה. די פראַגע פון קאָנדענסירן דעם מאַטעריאַל ווערט ממילא אַ פראַגע פון אָפּקלייבן דאָס נויטיגסטע און אָפּוואַרפן דאָס ווייניגער וויכטיגע. ווי אין יעדער קונסט, גילט דאָ, הייסט עס, דער כלל פון קינסטלערישן אָפּקלייב. ממילא מוז דאָ גילטן אַ באַשטימטער פּרינציפּ, לויט וועלכן דער אָפּקלייב ווערט געמאַכט. עס פאַרשטייט זיך, אַז ניט אַלע שרייבער ווענדן־אָן איינע און די זעלביגע מאָס. גראָד דורך דעם אָפּקלייב פון מאַטעריאַל, דורך זיין אורטייל וועגן דעם וואָס ס׳איז וויכטיג און וואָס ס׳איז מינדערוויכטיג, ווייזט אַמאָל אַ שרייבער אַרויס זיין קינסטלערישע פּערזענלעכקייט און זיין קוק אויפן לעבן בכלל. אָבער ביי יעדן דראַמאַטורג איז די פראַגע פון קאָנדענסירן זיין מאַטעריאַל און אים אָרגאַניזירן אויף אַ באַשטימטן אופן ענג פאַרבונדן מיט דעם הויפּט־צוועק פון זיין ווערק.

געוויינטלעך ווייסט דער דראַמאַטורג פון סאַמע אָנהויב וואוהין ער צילט, וואָס ער איז אויסן מיט זיין דראַמע, און גראָד דער ענד־ציל דינט

אים ווי אַ פּרוביר־שטיין ביים אָפּקלייבן זיין מאַטעריאַל און ווי אַ שליסל צו זיין אַרכיטעקטאָרישן פּלאַן פון אויפבויען די דראַמע. אַ געניטער דראַמאַ־טורג, זאָגט מען, הויבט אָן שרייבן זיין פּיעסע פון סוף. אָבער צי ער הויבט אָן פון סוף, אָדער ער שאַפט דעם סוף אין דעם פּראָצעס פון שרייבן, מוז ער ערגעץ־וואו אין דער פּיעסע דערגיין צו דעם וויכטיגסטן מאָמענט, צוליב וועלכן די גאַנצע פּיעסע איז געשריבן, און צו אָט־דעם מאָמענט דערגייט ער נישט בלינדערהייט, נישט דורך אַ צופאַל, נאָר גאַנץ באַוואוסט־זיניג און לויט אַ באַשטימטן פּלאַן. אין זיין פּיעסע זוכט ער דורכצוטראָגן אַ געוויסע אידייע, וואָס זי איז ביי אים דער עיקר פון דער שפּיל, און אָט־די גרונט־אידייע העלפט אים סיי צו פאַרפאַסן די פּאַסירונגען און סיי זיי צו אָרגאַניזירן לויט אַ געוויסן סטרוקטאָרישן סדר.

זיין הויפּט־אידייע דריקט־אויס דער דראַמאַטורג נישט דורך אַ ווערטערלעכער דעקלאַראַציע פון דער אידייע (דאָס אַליין איז נישט גענוג), נאָר דורך אַ דראַמאַטישער אַקציע, וואָס דאָס איז די אייגנטימלעכע שפּראַך פון דראַמע. אָט־די הויפּט־אַקציע איז דער עיקר פון דער גאַנצער פּיעסע. ס׳איז אי דער קאָמפּאַס, וואָס ווייזט דעם דראַמאַטורג דעם וועג, אי דער מאָמענט, וואָס פאַרבינדט אַלע דעטאַלן פון דער שפּיל, אַלע באַזונדערע סצענעס און באַזונדערע אַקציעס אין איין דראַמאַטישער גאַנצקייט.

דאָס איז אַ פונדאַמענטאַלער שטריך פון דראַמע. „איינהייט פון אַקציע״ איז געבליבן ווי אַ גרונט־פּרינציפּ פון דראַמאַטורגישן שאַפן אַפילו נאָך דעם, ווי די דאָגמע פון דער באַרימטער דריי־איינציגקייט — איינהייט פון אַקציע, איינהייט פון צייט און איינהייט פון אָרט — איז פאַרוואָרפן געוואָרן אין דעם אַרכיוו פון אויסגעשפּילטע דראַמאַטורגישע טעאָריעס. שוין אַריסטאָטל האָט באַטאָנט דעם פּרינציפּ פון סטרוקטאָרישער איינהייטלעכ־קייט פון טראַגעדיע. ער האָט געהאַלטן, אַז „די סטרוקטאָרישע איינהייט פון די טיילן (אין אַ טראַגעדיע) איז דערביי אַזאַ, אַז ווען איין טייל ווערט איבערגעשטעלט אויף אַן אַנדער אָרט, אָדער באַזייטיגט, ווערט דאָס גאַנצע צערודערט און צעשטערט. ווייל אַ זאַך, וואָס איר אַנוועזנהייט אָדער אָפּ־וועזנהייט שאַפט ניט קיין אויגענשיינלעכן אונטערשיד, איז ניט קיין אָרגאַנישער טייל פון דעם גאַנצן.״

נאָר דער פּרינציפּ פון סטרוקטאָרישער איינהייטלעכקייט איז ניט בלויז אַ פראַגע פון פאָרם. דער עצם דראַמע פאָדערט אַן אינערלעכע איינהייט, וואָס דריקט זיך אויס אין אונטערוואָרפן יעדן טייל פון דעם דראַמאַטישן וועזן צו דער הויפּט־אַקציע. אין דעם זין פון פאַבולע האָט אַ דראַמע צו

טאָן מיט איין גרונד־טעמע, וואָס ווערט אַנטוויקלט דורך אַקציע. אָבער די טעמע גופא איז דראַמאַטיש נאָר אויף אַזויפיל, אויף וויפיל זי איז פאַר־טראַכט אין דעם זין פון אַן אַקציע, וואָס קריגט איר אויסדרוק דורך קאָנפליקט.

עס קאָן זיך דאַכטן, אַז מיר פאַלן דאָ אַריין אין דעם פעלער פון טאַווטאָ־לאָגיע, פון רעדן וועגן „וואַסערדיגער וואַסער". וואָרים וואָס הייסט, אַז די הויפּט־טעמע פון אַ דראַמע איז אַן אַקציע, וועלכע ווערט אַנטוויקלט דורך אַקציע ?

דער געניטער דראַמאַטורג וועט אָננעמען ווי זעלבסטפאַרשטענדלעך אַריסטאָטעל'ס כלל, אַז די פאַרווירקלעכונג פון אַ דראַמאַטישער אַקציע דאַרף דערגרייכט ווערן „דורך האַנדלונגען און ניט דורך דערציילונג", ווייל דעם דראַמאַטורג קומט אויס שטענדיג צו ראַנגלען זיך מיט דער דאָזיגער פּראָבלעם. ער ווייסט, אַז אַקציע איז סיי אינהאַלט און סיי מעטאָד, אַז כדי אַרויסצוברענגען די הויפּט־אַקציע פון זיין פּיעסע, מוז ער אָנקומען צו אַנדערע דראַמאַטישע אַקציעס. אין דעם דאָזיגן זין איז עס ריכטיג, אַז באַזונדערע מאָמענטן אין אַ דראַמע זיינען אַליין מיניאַטור דראַמעס. נאָר אָט־די מיניאַטור דראַמעס זיינען אונטערוואָרפן דער גרונד־אַקציע און פליסן אין איר אַריין.

ווען מיר רעדן וועגן איינהייט פון אַקציע אין אַ דראַמע, מיינען מיר, הייסט עס, ניט אַז אַ דראַמע קאָן פאַרטראָגן בלויז איין אַקציע, נאָר אַז אַלע באַזונדערע אַקציעס זיינען איינגעשפּאַנט אין איין הויפּט־אַקציע און אַז די גאַנצע דראַמע שטעלט מיט זיך פאָר אַן אַנטוויקלונג און אַן אַנט־פּלעקונג פון אָט־דער הויפּט־אַקציע דורך באַהילפיגע אַקציעס.

מיר קומען איצט צו דער פראַגע פון דראַמאַטורגישן געבוי. ס'איז, פאַרשטייט זיך, ניטאָ קיין פאַרטיגער מוסטער פון בויען אַ פּיעסע, וואָס יעדער דראַמאַטורג מוז אים נאָכקומען. אַפילו די טעאָריע פון דער „גוט־געמאַכטער פּיעסע", וואָס איז געווען גילטיג אין דער אייראָפּייאישער דראַמאַטורגיע פון 19טן יאָרהונדערט, האָט דעם איינצעלנעם דראַמאַטורג געלאָזט געוויסע פרייהייט אין פּרט פון פאָרם. ס'איז זעלבסטפאַרשטענדלעך, אַז ניט אַלע מינים דראַמאַטישע אַקציעס, ניט אַלע סביבות, וואו די אַקציע קומט פאָר, לאָזן זיך אַריינצוווינגען אין איין שאַבלאָן, אין איין סטרוק־טוּרישער סכעמע. אין פּרט פון פאָרם קאָן דער איינצעלנער דראַמאַטורג זיין פונקט אַזוי שעפעריש און אָריגינעל, ווי אין פּרט פון אינהאַלט. נאָכ־מער, מען קאָן ניט באַטראַכטן די פאָרם פון אַ דראַמע אָפּגעזונדערט פון

איר אינהאַלט. די גרונד־טעמע און דער אופן ווי דער דראַמאַטורג פאַר־טראַכט דעם גאַנג פון דער גרונד־אַקציע דיקטירט שוין ממילא אַ געוויסע סטרוקטאַרישע פאָרם, אַ געוויסן סדר פון צונויפּבינדן די פאַבולע און אָרגאַניזירן די שטופּן פון שטייגערונג און שפּאַנונג אין דער דראַמע.

מיר קאָנען, הייסט עס, נישט אָננעמען קיין שום פעסטע כללים, קיין שום דאָגמעס בנוגע דראַמאַטישער קאָנסטרוקציע, ניט די דאָגמע פון דער „דריי־אייניקייט" און ניט די דאָגמע פון דער „גוט־געמאַכטער פּיעסע". אויך קאָנען מיר זיך ניט פאַרלאָזן אויף דער דאָגמע פון „טריישאַפט צום לעבן". עס קאָן ניט זיין קיין ווירקזאַמע דראַמע, וואָס איז בלויז אַ „געטרייע קאָפּיע פון לעבן". אין לעבן פּאַסירן ניט קיין פאַרטיגע דראַמעס, און דער דראַמאַטורג האָט אַ סך אַ שווערערע אַרבעט ווי בלויז רעפּראָדוצירן אויף פּאַפּיר אַ ריי פּאַסירונגען אין דעם סדר ווי זיי זיינען טאַקע פאָרגעקומען אויף דער אמת׳ן. אַ סך פּיעסן באַזיצן די אייגנשאַפט פון „ענלעכקייט צום לעבן". אַ סך דראַמאַטורגן זוכן צו שאַפן אויף דער בינע אַן עפעקט פון נאַטוראַליסטישער „לעבנס־טרייהייט". מיר טרעפן ניט זעלטן אין טעאַטער סצענעס און גאַנצע פּיעסן, וואָס זעען אויס ווי אַ „פאָטאָגראַפיע פון לעבן". אָבער דאָס זיינען בלויז מאַנירן פון אויספורעמען דעם מאַטעריאַל, ס׳איז בלויז אויסערלעכער סטיל און ניט קיין מעכאַנישע לעבנס־פאָטאָגראַפיע. דער דראַמאַטורג קאָן זיך בשום אופן ניט פאַרלאָזן אויף דעם פּרינציפּ פון „נאַטירלעכקייט" ווי אויף אַ ריכט־שנור, וואָס זאָל אים אָנצייכענען דעם וועג פון אַנטוויקלען זיין דראַמע. דער עפעקט פון נאַטירלעכקייט קאָן דערגרייכט ווערן (און דאַרף דערגרייכט ווערן) דורך אָפּהיטן די שייכות פון סיבה און פאַלג, די פּסיכאָלאָגיע פון מענטשלעכער באַנעמונג, די אמת׳דיגקייט אין די פאַרהעלטענישן צווישן מענטשן און סביבה. אָבער יעדער דראַמאַטורג קאָן און מוז פון אמת׳דיגע „לעבנס־טרייע" עלעמענטן אויסשמידן אַן אייגענע קייט פּאַסירונגען, אַן אייגענע פאַבולע, וואָס איז אונטערוואָרפן דער באַדערפעניש פון זיין באַזונדערער גרונד־אידייע מער ווי די געזעצן פון „נאַטירלעכקייט". קיין דראַמאַטורגישע פאַבולע איז ניט „נאַטירלעך" פּשוט דערפאַר, וואָס דער דראַמאַטורג האָט מיט אַ כיוון אָרגאַניזירט די קייט פּאַסירונגען, האָבנדיג דערביי אַ באַ־שטימטן ענד־ציל. דער צונויפבונד צווישן איין גליד פון דער קייט און דעם צווייטן מעג און דאַרף זיין אַ נאַטירלעכער און אַן אמת׳דיגער, אָבער די קייט גופא — די פאַבולע רעאַליזירט דורך אַקציע, איז די פאַרפאַסונג פון דעם דראַמאַטורג און ניט פון דעם אָביעקטיוון „אמת׳ן לעבן". דאָס

„אמת׳ע לעבן" איז אַ סך זאַכן, ס׳איז אָבער ניט קיין פּאַרטיגער דראַמאַטורג. ס׳איז גאָרניט קיין קאָמפּלימענט פאַר אַ פּיעסע, ווען מע זאָגט, אַז זי איז אַ „געטריי לעבנס־בילד". דערפון איז אָבער נישט געדרונגען, אַז דער דראַמאַטורג מעג פאַרגוואַלטיגן די לאָגיק און די רעאַלע פאַרהעלטענישן פון מענטשלעכן כאַראַקטער און זיין שייכות מיט דער סביבה. אויב עס איז ניט דווקא אַ קאָמפּלימענט פאַר אַ פּיעסע, אַז זי איז „אַקוראַט ווי אין לעבן", איז עס אָבער אַ באַשטימטער חסרון, ווען אַ פּיעסע איז אַזוי הפקר׳דיג אין איר פאַבולע אָדער אין דער געשטאַלטונג, צי אין דער שפּראַך פון די מענטשן, אַז עס האָט גאָרניט קיין שייכות מיט דער וואָרער ווירקלעכקייט. אַפילו ווען דעם דראַמאַטורג גיט זיך איין צו שאַפן אַן אומרעאַלע סביבה, אַ פאַנטאַסטישע וועלט מיט פאַנטאַסטישע מענטשן, דאַרף אויך זיין גילטיג אַן אינערלעכע לאָגיק און געזעצמעסיגקייט אין די פאַרהעלטענישן צווישן די מענטשן און דער סביבה. אַ חלום האָט זיין אייגענע „וואָר", אַ גראָטעסקע קאָמעדיע האָט איר אייגענע „נאַטירלעכקייט". בעת דער דראַמאַטורג קאָן ניט אינגאַנצן זיך פאַרלאָזן אויף „קאָפּירן די ווירקלעכקייט", קאָן ער זיך אָבער אודאי ניט פאַרגינען צו איבערטרעטן דעם אמת פון מענטשלעכן טראַכטן, האַנדלען און פילן.

נאָר אויב דער דראַמאַטורג איז נישט געבונדן דורך קיין דאָגמעס, איז ער פאָרט ניט אינגאַנצן פריי אין דעם געבוי פון זיין פּיעסע. עס זיינען פאָרט גילטיג געוויסע גרונט־פּרינציפּן, וואָס דער דראַמאַטורג טאָר זיי ניט איבערטרעטן, ווייל דורך אַזאַ עבירה קאָן זיין גאַנצע אַרבעט גיין צו גרונד. אין די אינטערעסן פון האַלטן די אויפמערקזאַמקייט פון זיין אוידיטאָריע מוז ער זוכן צו שאַפן שטייגנדיגן אינטערעס אָדער „שפּאַנונג". אין די אינטערעסן פון פאַרענדיגן זיין אַקציע מוז ער געפינען אַן אויפלייזונג, וואָס זאָל ווירקלעך ברענגען צו אַ שלוס זיין פאַבולע און זיין גרונד־אַקציע.

ממילא קומט אויס דעם דראַמאַטורג צו צעטיילן דעם דראַמאַטורגישן פּראָצעס אויף דריי באַשטימטע עטאַפּן: עקספּאָזיציע, אַנטוויקלונג, אויפלייזונג. עקספּאָזיציע איז עפּעס מער און עפּעס וויכטיגערס ווי אַן אַריינפיר צו דער פּיעסע. עס איז אמת, אַז אויף דער ערשטער שטופע פון דער דראַמע, אין דער עקספּאָזיציע, דאַרף דער צושויער זיך באַקענען מיט די מענטשן אין דער שפּיל און מיט דער סביבה, אין וועלכער די שפּיל קומט פאָר. אָבער גלייכצייטיג מוז דער דראַמאַטורג פאַרבינדן דעם דראַמאַטישן קנופּ און קלאָר מאַכן — פאַר זיך און פאַר די צושויער — וועגן וואָס דאָ האַנדלט

זיך. אַ דערפאַרענער דראַמאַטורג האָט אין זינען, אַז אין דעם סאַמע מאָ־מענט, ווען ס׳ווערט פעסטגעשטעלט די דראַמאַטישע סיטואַציע, דאָס הייסט, די ערשטע שטופּע פון דער גרונד־אַקציע, זאָל אויך דייטלעך אָנגעמערקט ווערן די ריכטונג פון דער אַקציע און פון איר ענדגילטיקער אַנטוויקלונג.

די עקספּאָזיציע איז, הייסט עס, ניט קיין ליידיגער אַריינפיר צו דער אַקציע, נאָר דער אָנהויב פון דער אַקציע. אויף אָט־דער שטופּע קומט אויס דעם דראַמאַטורג פעסטצושטעלן ניט בלויז די סביבה, די פּערסאָנאַזשן, נאָר אויך די ליניע פון דראַמאַטישער אַנטוויקלונג. מיר קאָנען ניט אָננעמען די דאָגמע פון דער „גוט־געמאַכטער פּיעסע״, אַז דער ערשטער אַקט פון אַ דריי־אַקטיגער שפּיל דאַרף איינגאַנצן אָוועקגעגעבן ווערן אויף צו פאַר־בינדן דעם דראַמאַטישן קנופּ. מיר קאָנען אויך נישט אָננעמען וועלכן ס׳איז אַנדערן רעצעפּט, וואָס באַשטימט אַזויפיל און אַזויפיל צייט פון דעם ערשטן אַקט פאַר דער אייגנטימלעכער עקספּאָזיציע, דאָס הייסט, פאַר דעם פּראָצעס פון לאָזן וויסן דעם עולם אין טעאַטער ווער איז ווער און וואָס איז וואָס אין דער שפּיל. יעדע דראַמע האָט אירע אייגענע באַדערפעניש בנוגע דער עקספּאָזיציע און דער פעסטשטעלונג פון דער דראַמאַטישער סיטואַציע. קלאָר איז אָבער, אַז דער דראַמאַטורג מוז באַוואוסטזיניק זיך באַשעפטיגן מיט אָט־דעם עטאַפּ פון זיין פּיעסע. געוויינטלעך ווערט ביי אים דער סוף פון דער עקספּאָזיציע אָפּגעשלאָסן דורך אַ פאַרענדיגטער סצענע אָדער אַן אַקט. נאָר צי די סצענע איז אַ קורצע אָדער אַ לאַנגע, איז אַ פראַגע ניט פון פאָרמולע, נאָר פון דער ספּעציפישער באַדערפעניש פון דער געגעבענער טעמע און פון דעם געגעבענעם דראַמאַטורג.

האָבנדיג אין זינען אונזער דעפיניציע, אַז אַ דראַמאַטישע אַקציע איז אַן אויסדרוק פון באַוואוסטזיניגן מענטשלעכן ווילן, וואָס שטויסט זיך אָן אויף שווערוקייטן און מוז די שווערוקייטן בייקומען, כדי צו דערשלאָגן זיך צו זיין ציל, קאָנען מיר זאָגן, אַז די עקספּאָזיציע פון אַ פּיעסע איז יענער עטאַפּ, וועלכער מאַכט קלאָר דעם באַשלוס פון דעם הויפּט־טרעגער (צי די הויפּט־טרעגער) פון דער גרונד־אַקציע און גיט אַ קלאָרע אָנדייטונג וועגן דער ריכטונג, אויף וועלכער עס וועט זיך אַנטוויקלען די אַקציע.*)

---

*) ווען מיר רעדן וועגן אַקציע, דאַרפן מיר אין זינען האָבן, אַז אין אַ דראַמאַטישער אַקציע זיינען דאָ צוויי קעמפענדיגע לאַגערן, אַזוי צו זאָגן, און די הויפּט־אַקציע שטויסט זיך שטענדיג אָן אויף אַ קאָנטער־אַקציע; ביידע צוזאַמען שאַפן זיי דעם גרונד־קאָנפליקט.

די כחות־פאַרהעלטענישן אין דער גרונד־אַקציע אויף דער ערשטער שטופּע פון איר אַנטוויקלונג, — דאָס איז די דראַמאַטישע סיטואַציע. דער טערמין „סיטואַציע" ווערט אויך גענוצט אין דעם זין פון פּאַסירונגען, וואָס ברענגען אַרויס די גרונד־אַקציע אויף דעם גאַנצן וועג פון איר אַנטוויקלונג און ניט בלויז אויף דער שטופּע פון איר פאַרבינדונג. אַזוי, צום ביישפּיל, רעדט מען וועגן „סיטואַציע" און „כאַראַקטער" ווי וועגן צוויי פונדאַמענ־טאַלע שטריכן פון דראַמע. ס'איז אָבער גלייכער צו באַטראַכטן די דראַמאַטישע סיטואַציע ווי אַ מאָמענט אין דער אַקציע, ווי די רעלאַטיווע פּאָזיציעס פון די שטרייטענדיגע כחות בעת דער קאָנפליקט פאַרבינדט זיך, און ניט ווי אַ פּראָצעס פון אַקציע דורך קאָנפליקט. אין דעם ברייטערן (און צעשוואומענעם) זין איז סיטואַציע אַלצדינג, וואָס האָט צו טאָן מיט דראַמאַטישער פּאַסירונג אין דער שפּיל; אין דעם שמעלערן און מער פּרעציזן זין איז דאָס די פּאָזיציע פון די דראַמאַטישע כחות ביים אָנהויב פון דער אַקציע.

און פונקט ווי מיר רעדן וועגן אַ גרונד־אַקציע און באַהילפיגע אַקציעס, וואָס פליסן אין איר אַריין, אַזוי קאָנען מיר רעדן וועגן דער גרונד־סיטואַציע פון אַ דראַמע און באַהילפיגע סיטואַציעס. בעת די גרונד־סיטואַציע ווערט פעסטגעשטעלט צום אָנהויב פון דער שפּיל דורך דער עקספּאָזיציע, קאָנען די באַהיפליגע סיטואַציעס עטאַבלירט און אַנטוויקלט ווערן אויף יעדער שטופּע פון דער גרונד־אַקציע.

אויף וויפיל דער דראַמאַטורג האָט פאַרבונדן דעם דראַמאַטישן קנופּ (עטאַבלירט די סיטואַציע) און האָט פאַראינטערעסירט די צושויער אין די מענטשן פון דער שפּיל, איז דאָ געשאַפן געוואָרן די ערשטע שפּאַנונג. דער עולם וויל וויסן, וואָס ס'וועט ווייטער פאָרקומען, ווי אַזוי די פּערזאָנען אין דער שפּיל וועלן האַנדלען און צו וואָס זייערע האַנדלונגען וועלן פירן. דער צושויער שפּירט שוין אין פאָראויס, אַז עס דאַרף פאָרקומען אַ שטאַרקער צוזאַמענשטויס, אַ קריזיס אין דעם לעבן פון דער פּערזאָן אָדער פּערזאָנען, וואָס זיינען אַריינגעצויגן אין דער סיטואַציע. אָבער ווי אַזוי דער קריזיס וועט אויסוואַקסן און ווי אַזוי ער וועט זיך ענדיגן, — דאָס ווייסט נאָך ניט דער צושויער (סיידן די שפּיל איז געמאַכט לויט אַ באַקאַנטן דראַמאַטורגישן שטאַמפּ, אַזוי אַז מען קאָן פון סאַמע אָנהויב פאָראויס־טרעפן סיי דעם קריזיס און סיי די אויפלייזונג). אָט־די אומזיכערקייט גופא איז שוין אַ סימן פון געשטיגענעם אינטערעס מצד דעם צושויער. די ווייטערדיגע פּאַסירונגען אין די לעבנס פון די אַרויסגעפירטע מענטשן

אַנטהאַלטן דעם ענטפער אויף דער פראגע, וואָס דער צושויער שטעלט זיך באַוואוסטזיניג, צי אומבאַוואוסטזיניג: מיט וואָס וועט זיך דאָס ענדיגן? עס זענען זיך פאַראויס עטלעכע אויסוועגן פון דער גרונד־סיטואַציע און עטלעכע מעגלעכע אויפלייזונגען. יעדע וויטערדיגע פּאַסירונג איז אַ גליד אין דער קייט, וואָס פירט צום קריזיס און דער אויפליזונג. אויב דער צו־שויער קאָן ניט פאָראויסטרעפן די באַזונדערע פּאַסירונגען און די ענד־גילטיגע אויפלייזונג, קאָן ער אָבער דייטלעך פאָראויסשפּירן דעם כאַראַקטער פון דעם אָנוואַקסענדיגן קריזיס. די זאָמען פון דעם קריזיס זיינען שוין פאַרזייט געוואָרן אין דער עקספּאָזיציע. עס פילט זיך שוין די אומפאַרמיידלעכקייט פון אַ קאַליזיע צווישן דעם באַשלוס פון דער הויפּט־פּערזאָן זיך צו דערשלאָגן צו עפּעס אַ ציל און דער הויפּט־שטערונג, אָדער שטערונגען, אויף דעם וועג צום ציל. דער עולם האָט שוין אַ פּאָר־געפּיל וועגן דער „גרויסער סצענע“ און דערוואַרט מיט שפּאַנונג — אָבער אויך מיט זיכערקייט — דעם קריטישן מאָמענט פון דער שפּיל, ווען צוויי אַנט־שלאָסענע באַוואוסטזיניגע ווילנס וועלן זיך צונויפשטויסן און ס׳וועט קומען די גרויסע אַנטשיידונג.

אָט־דער „גרויסער מאָמענט“ אין אַ דראַמע איז דער קלימאַקס. (דאָס וואָרט „קלימאַקס“ ווערט אויך גענוצט אין דעם זין פון דעם גאַנצן דראַמאַטישן וועג — פון דער עטאַבלירטער סיטואַציע ביז דעם העכסטן פּונקט פון קאָנפליקט). די סצענע, אין וועלכער עס קומט פאָר דער קלימאַקס, איז דאָס די „סען־אַ־פער“ (די „מוז“־סצענע), וואָס דער פראַנ־צויזישער קריטיקער פון 19טן יאָרהונדערט, פראַנסיסקע סאַרסע, האָט וועגן דעם געשאַפן אַ גאַנצע טעאָריע. ס׳איז די סצענע, וואָס דער עולם וויל זי האָבן און וואָס דער דראַמאַטורג מוז זי „מאַכן“.

דער וועג פון דער עטאַבלירטער סיטואַציע ביז דער „מוז־סצענע“, — דאָס איז דער וועג פון דער דראַמאַטישער הויפּט־אַקציע אין דער פּיעסע. אָט־דער עטאַפּ פון דער דראַמע איז די אַנטוויקלונג פון דער גרונד־סיטואַציע.

אויב דער צושויער איז געשפּאַנט אין אַ היבשער מאָס דורך זיין אייגענער אומזיכערקייט וועגן דעם אויסגאַנג פון דעם קלימאַקס, איז אָבער דער דראַמאַטורג גאַנץ זיכער וועגן זיין ענד־ציל. ער ווייסט אין פאָראויס וואָס דער קלימאַקס וועט ברענגען, און די גאַנצע שפּיל זיינע פירט ער גראַד אין דער ריכטונג פון דעם פאָראויס־פאַרטראַכטן קלימאַקס. ס׳איז אָבער ניט קיין גלייכער און ניט קיין גרינגער וועג. דער דראַמאַטורג וויל

ניט קיין גרינגן וועג. פאַרקערט, ער איז באַשעפטיגט מיט אויפבויען אַלערליי שטרויכלונגען און שוועריגקייטן אויף דעם וועג צום ציל. גראַד דורך אַט־די שטרויכלונגען און שוועריגקייטן דערגרייכט ער אַ העכערע מאָס שפּאַנונג ביי די צושויער און שאַפט בעסערע מעגלעכקייטן אויף אַרויסצוברענגען די פולע דראַמאַטישע אַקציע, די פולע קראַפט פון קאָנפליקט.

ווען אַלץ „גייט גלאַט", איז אייגנטלעך ניטאָ קיין דראַמע. ווען די שטרעבונג צו אַ געוויסן ציל שטויסט זיך ניט אָן אויף קיין שוועריגקייטן און ווידערשפּרוכן, איז ממילא ניטאָ קיין קאָנפליקט. עס קאָן, הייסט עס, ניט זיין קיין דראַמאַטישע אַקציע, ווען ס'איז ניטאָ קיין קאָנטער־אַקציע. דער דערפאַרענער דראַמאַטורג בויט זיין פאַבולע גראַד אַזוי, אַז דער וועג פון דער הויפּט־אַקציע זאָל זיין פאַרזייט מיט שטרויכלונגען, מיט קאָנטער־אַטאַקעס. ער שאַפט אַ צאָל קלענערע קריזיסן און קלימאַקסן ווי אַ צופיר צום הויפּט־קריזיס און הויפּט־קלימאַקס. יעדע שוועריגקייט איז אַ צענטער פון אַ באַזונדערער דראַמע, אַזוי צו זאָגן. יעדער קריזיס, וואָס שאַפט זיך ביים בייקומען אַ שוועריגקייט, יעדער באַזונדערער צוזאַמענשטויס אין דעם גרויסן געראַנגל באַווירקט ממילא די ריכטונג פון דער הויפּט־אַקציע.

לאָמיר נעמען פאַר אַ ביישפּיל שלום עליכמ'ס „דאָס גרויסע געווינס" („200,000"). ס'איז אפשר נישט פון די שפּאַנענדיגע דראַמעס, אָבער די פּיעסע איז באַקאַנט דעם ברייטן אידישן לייענער און טעאַטער־גייער, און זי קאָן דינען ווי אַ ניצלעכע אילוסטראַציע. שימעלע'ס געזעלן, מאָטל און קאָפּל, ווילן ביידע חתונה האָבן מיטביילקע'ן, שימעלע'ס טאָכטער. דאָס איז דער ענד־ציל פון זייער באַוואוסטזיניגן ווילן. אויף דעם וועג צום ציל זיינען דאָ עטלעכערליי שטרויכלונגען, וואָס זיינען פול מיט אַ סך מעגלעכע קאָנפליקטן. 1) ביילקע קאָן ניט חתונה האָבן מיט ביידן, און יעדער פון די צוויי פּרעטענדענטן אויף איר האַנט האָט דעם צווייטן פאַר אַ קאָנקורענט און אַ שטערונג. די ליניע פון דראַמאַטישער אַקציע קאָן, הייסט עס, זיך אַנטוויקלען אין דער ריכטונג פון מאָטל געגן קאָפּל צו ביילקע'ן, אָדער קאָפּל געגן מאָטל צו ביילקע'ן. 2) קאַלטון, דער פּריקאַשטשיק ביי אשר פּיין, וויל אויך חתונה האָבן מיט ביילקע'ן. סיי קאָפּל און סיי מאָטל מוזן פּטור ווערן פון אָט־דעם קאָנקורענט, כדי פריי צו מאַכן דעם וועג צו ביילקע'ן. דאָ האָבן מיר אַ קאָנפליקט, וואָס גייט אויף דער ליניע מאָטל און קאָפּל געגן קאַלטון צו ביילקע'ן. 3) מיט שימעלע'ן און באַזונדער מיט זיין ווייב עטי מעני זיינען די צוויי געזעלן אויך ניט זיכער. זיי שפּירן

פאַראויס ערנסטע שטערונגען מצד דעם באַלעבאָס און דער באַלעבאָסטע. כדי צו דערגרייכן דעם ציל —ביילקע — מוזן זיי בייקומען אַט־די שטערונגען אויף דער ליניע מאָטל און קאָפּל געגן עטי מעני און שימעלע צו ביילקע׳ן.

אַט־די דריי ליניעס פון קאָנפליקט זיינען אָנגעמערקט שוין אין דעם ערשטן אַקט, בעת עס ווערט עטאַבלירט די סיטואַציע. אין דער עקס־

מאָרים שוואַרץ
אין דער ראָל פון שימעלע סאָראָקער

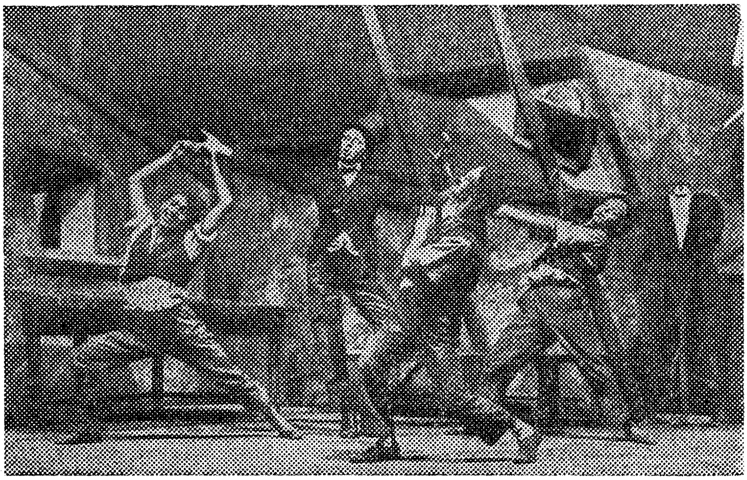
שלמה מיכאָעלס

פּאָזיציע געפינען מיר אַלע עלעמענטן פון דער קומענדיגער דראַמע, אריינגערעכנט דאָס גרויסע געווינס. מיר געפינען דאָרט חוץ דער מאָטל־קאָפּל־ביילקע סיטואַציע אויך די שלאָבעריגע דראַמאַטישע אַקציע — שימעלע־עטי מעני (די צוויי שטימען ניט צווישן זיך) און שימעלע׳ס שטרעבונג צו געווינען דאָס גרויסע געווינס. עס קאָן זיך דאַכטן, אַז אַט־די שטרעבונג איז ניט קיין דראַמאַטישע אַקציע, ווייל שימעלע קאָן דאָ גאַרנישט טאָן, חוץ האָפן אויפן גרויסן געווינס. אין דער אמת׳ן געפינען מיר אָבער שוין אַן אָפּגעשלאָסענע אַקציע (צי אַ ריי אַקציעס) אין דעם פאַקט גופא, וואָס

שימעלע האָט איינגעהאַלטן דאָס לאָטעריי־צעטל דורך די אַלע יאָרן פון אָרעמקייט און מאַטערניש. ס׳איז אים מסתמא ניט איינמאָל אויסגעקומען צו זיין אין דער לאַגע, אין וועלכער מיר געפינען אים ביים אָנהויב פון דער שפּיל: דער באַלעבאָס סטראַשעט אַרויסצושטעלן פון דער דירה, און פון וואַנען צו צאָלן דירה־געלט איז נישטאָ. שימעלע האָט זיך אָבער מיט ציין און נעגל איינגעקלאַמערט אָן זיין „וויגרישנע בילעט״. זיין שטרעבונג צו רייכטום האָט אים געקאָסט אַ סך צרות און געפּארן. מיט דעם געווינען דאָס גרויסע געווינס האָט זיך פאַרענדיגט די דראַמאַטישע אַקציע שימעלע —לאָטעריי, און פאַרענדיגטערהייט האָט זיך די דאָזיגע אַקציע אַריינגעגאָסן אין דעם הויפּט־שטראָם פון דער נייער אַקציע: קאָפּל־מאָטל־ביילקע, ווייל איצט האָט שוין די דאָזיגע אַקציע צוגעקראָגן אַ נייע קאָמפּליקאַציע, וועלכע האָט גאָר אינגאַנצן געענדערט די לאַגע. אָט־דער נייער עלעמענט איז די ערשטע פון די צוויי אומדערוואַרטע געשעענישן (פּעריפּעטיעס), וואָס שאַפן גאָר אַן אַנדער לאַגע און „דרייען איבער די טישן״.

ווי אַ רעזולטאַט פון דער געשעעניש דאָס גרויסע געווינס האָט זיך אויסגעפורעמט אַן אַנדער ליניע פון דראַמאַטישער אַקציע: מאָטל, קאָפּל און ביילקע געגן דעם גרויסן געווינס, געגן די נייע פּאַראַנדקעס ביי שימעלע׳ן אין הויז, געגן דער מאַכט פון געלט. קאָנקרעט איז דאָס אַ קאָמבינאַציע פון מאָטל, קאָפּל און ביילקע געגן דעם פאַרזוך צו פאַרקנאַסן ביילקע׳ן פאַר דעם גביר׳ס זונדל. אָט־די נייע דראַמאַטישע ליניע האָט אַליין עטלעכע אָפּצווייגונגען און באַהילפיגע ליניעס. עס בלייבט די ליניע שימעלע־עטי מעני, וואָס באַווירקט אין אַ מאָס די נייע סיטואַציע, ווייל מאַן און ווייב ציען ניט אַקוראַט אין דער זעלביגער ריכטונג. שימעלע האָט אַן אַנדער באַציאונג צו זיין פאַרמעגן, ווי עטי מעני; ער מאַכט אַ פאַרזוך צו האַרמאָניזירן זיין פריערדיגע עמך׳דיגקייט מיט זיין איצטיגער עשירות. ממילא האָבן די געזעלן צו שימעלע׳ן אַן אַנדער באַציאונג ווי צו עטי מעני׳ן. אָבער פונדאַמענטאַל זיינען סיי שימעלע און סיי עטי מעני — שטערונגען אויף דעם וועג צו מאָטל׳ס און קאָפּל׳ס ציל. ביילקע׳ס ווילן דריקט זיך דאָ אויס דערווייל אין דער נעגאַטיווער שטרעבונג ניט חתונה צו האָבן פאַר דעם רייכן חתן. דאָס גרויסע געווינס, ווי אַ שטערנדיגע קראַפט, געפינט אויך אַ קאָמעדישע פּערזאָניפיצירונג אין דעם לאָקיי מענדל און אין דעם שדכן סאָלאָווייטשיק. אין דעם גאַנג פון דער שפּיל קומט אויס מאָטל׳ען, קאָפּל׳ען און ביילקע׳ן דורכצומאַכן אַלערליי קלענערע דראַמאַטישע אַקציעס (די סצענע פון די צוויי געזעלן מיטן לאָקיי, וואָס

וויל זיי נישט אַריינלאָזן ; די סצענע צווישן די גענזעלן און שימעלע׳ן פון איין זייט און די גענזעלן און עטי מעני פון דער אַנדערער). אָבער די אַלע אקציעס פליסן אריין אין דער הויפּט־אַקציע און זיינען אונטערגעאָכט צו איר. די גרויסע פראַגע איז : ווער וועט חתונה האָבן מיט ביילקע׳ן ? דער ערשטער קאָנפליקט מאָטל־קאָפּל איז בשום אופן ניט געלייזט. ער איז בלויז געוואָרן מער קאָמפּליצירט, און די הויפּט־אַקציע האָט דורך דער ניי־געשאַפענער סיטואַציע און אַ דאַנק דעם גרויסן געווינס אויף אַ ווייל אַנ־



„דאָס גרויסע געווינס" („200,000")
אין מאָסקווער אידישן מלוכה-טעאַטער — 1טער אַקט

גענומען אַ נייע ריכטונג. עס איז געוואָרן נויטיג אַנצולייגן וועג, בייצוקומען די נייע און גרויסע שוועריגקייטן, כדי צוצוקומען צום „גרויסן מאָמענט", ווען אָדער קאָפּל אָדער מאָטל וועט ווערן ביילקע׳ס חתן.

די צווייטע אומדערוואַרטע געשעעניש, ווען שימעלע פאַרלירט דאָס גרויסע געווינס פונקט אַזוי פּלוצים, ווי ער האָט עס געוואונען, העלפט אויפלייזן די שפּיל. אין דעם קלימאַקס גופא שפּילט זי קיין ראָלע נישט. די אַנטשיידונג איז געמאַכט געוואָרן אין דער „מוז־סצענע" אין דער אכסניה, ווען ביילקע מאַכט ענדלעך דעם אויסוואַל, באַנוצנדיג זיך מיט דעם אָפּ־נאַרערישן אַנשטעל פון ציען קניפּלעך. דאָס וואָס שימעלע האָט פאַרלוירן דאָס גרויסע געווינס, האָט געענדערט די לאַגע נאָר אויף אַזויפיל, אויף

וויפיל ס'איז פאַרשוואונדן דער קאָנפליקט צווישן אָרעם און רייך. דאָ האָבן מיר אַ פאַל, וואו אַ דריי אין דער פאַבולע העלפט אויסמיידן אַ קאָנפליקט, אָנשטאָט אים צו־שטאַנד ברענגען. אַזעלכע המצאות זיינען גאַנץ כאַראַקטעריסטיש פאַר דראַמאַטורגן, וואָס זוכן זיך אויסצודרייען פון אַן ענטפער אויף אַ פראַגע, וואָס זיי אַליין שטעלן. זיי באַפרידיגן זיך מיט דער פראַגע־שטעלונג גופא, מיט דער אַנטפּלעקונג פון אַ פונדאַמענטאַלן ווידערשפרוך, אָבער ווען עס קומט צו נעמען אַ שטעלונג, צו ווערן אַ צד אין דעם קאָנפליקט, זוכן זיי טיילמאָל אַן אויסוועג, וואָס זאָל זיי פאַרשפּאָרן צו געבן אַן ענטפער אויף זייער אייגענער פראַגע.

דורך באַזייטיגן די בייע שטערונג, דאָס גרויסע געווינס, האָט שלום עליכם צוריקגעבראַכט די שפּיל צו איר ערשטער איינפאַכער מאָטל־קאָפּל־ביילקע ליניע און האָט די שפּיל אויפגעלייזט מיט אַ נצחון פאַר — ביידן! ווייל אויב מאָטל קריגט ביילקע'ן, קריגט קאָפּל די סימפּאַטיע פון דעם אויטאָר און פון דעם עולם. די ליניע שימעלע—דאָס גרויסע געווינס איז איבערגעריסן, און דער סאָציאַלער ווידערשפרוך צווישן דעם אָרימען שניידער און דעם אויפגעקומענעם גביר ווערט האַרמאָניזירט איבער־פּלעכלעך דורך אַ סענטימענטאַלן פאַרהערלעכן פון דעם עמך־קלאַס און דורך אַן אידילישן לויב־געזאַנג דער שווערער אויסקומעניש פון די שימעלע סאָראָקערס.

אַט־די אילוסטראַציע וועט אפשר קאָנקרעטיזירן אין אַ געוויסער מאָס די פריערדיגע דערקלערונגען וועגן דראַמאַטישער אַקציע און איר אַנט־וויקלונגס־גאַנג. עס איז קלאָר, אַז דאָ האַנדלט זיך ניט בלויז וועגן סתם פּאַסירונגען אויף צו פירן די אַקציע דורך אַלערליי שטערונגען צום „גרויסן מאָמענט” און צו דער אויפלייזונג, נאָר אַז די פּאַסירונגען גופא פאַרמאָגן אַן אייגנטימלעכן אינטערעס און דראַמאַטישקייט. דערביי וועט איר באַמערקן אַ כסדר'דיגע שטייגערונג אין אינטערעס און עמאָציאָנעלער שפּאַנונג. וואָס ווייטער דער קאַמף אַנטוויקלט זיך, אַלץ „הייסער” ווערט ער. וואָס מער שוועריגקייטן עס ווערן אָנגעוואַלגערט אויפן וועג צום ציל, אַלץ מער אומרואיג ווערט דער עולם וועגן דעם אויסגאַנג, ווייל מיט יעדער נייער שוועריגקייט ווערט דער אויסגאַנג ווייניגער זיכער.

דראַמאַטורגן האָבן שטענדיג אין זינען צו שאַפן אַזאַ מין שטייגערונג פון עמאָציאָנעלער שפּאַנונג. עס זיינען דערביי פאַראַן עטלעכע אויס־געפּרובירטע פאַך־מעטאָדן. פּעריפּעטיע, אַן אומדערוואַרטע פּאַסירונג, וואָס ענדערט די לאַגע, איז איינער; דערקענונג (וואָס אַריסטאָטל האָט דערויף

געלייגט אַזויפיל געוויכט) איז אַ צווייטער; איבעראַשונג (ווען עס פּאַסירט גראַד דאָס פאַרקערטע דערפון, וואָס דער צושויער האָט דערוואַרט) איז אַ דריטער; אַריינמישונג פון אַ נייער פּערזאָן, וואָס ענדערט די לאַגע (אַ מין פּעריפּעטיע) איז אַ פערטער; אַ פּלוצימדיגער אויסוועג פון דאַכט־זיך אַן אויסגאַנגסלאָזער לאַגע איז אַ פינפטער.

אַט־די מעטאָדן פון שאַפן געשטייגערטע עמאָציאָנעלע שפּאַנונג קאָנען אַנגעווענדט ווערן אָדער אויף אַ האַמעטנעם אופן, אָדער אויף אַ חריפות־דיג־מייסטערישן, אָבער יעדער דראַמאַטורג מוז אָנקומען צו זיי אין אַ גרעסערער אָדער קלענערער מאָס. אין דער ביליגער מעלאָדראַמע איז דערקענונג אַ וואויל־באַקאַנטער שטאַמפּ. ווען די מאַמע דערקענט די פאַר־לאָרענע טאָכטער (ווי געוויינטלעך — אין 20 יאָר אַרום) און די צוויי פאַלן זיך אויפן האַלז, איז דאָס אַ „שטאַרקער" מאָמענט, וואָס רופט אַרויס טרערן ביים נאַאיוון צושויער. ווען עס באַווייזט זיך פּלוצים אַ מענטש, וואָס מיט זיין אויטאָריטעט אָדער מיט דער אינפאָרמאַציע, וואָס ער דעקט אויף, מאַכט ער צונישט אַלע אינטריגעס פון דעם אינטריגאַנט און שאַפט פאַרן העלד אַ „גליקלעכן סוף", לעבן־אויף די געפאַלענע געמיטער פון די צושויער. אַט־די מעטאָדן פון שאַפן אינטערעס און שפּאַנונג אין דעם גאַנג פון דער פאַבולע זיינען אַזוי אַלט, ווי דראַמע. די גריכן און רוימער האָבן צוריק מיט העכער צוויי טויזנט יאָר אויפגעבונדן דעם ענג־פאַרצויגענעם דראַמאַטישן קנופּ דורך דער פיגור פון אַ גאָט, וואָס איז דורך אַ מאַשין אַראָפּגעלאָזט געוואָרן אויף דער בינע. דערפון נעמט זיך דער אויסדרוק „דעוס עקס מאַכינע" (דער גאָט פון דער מאַשין אַרויס), וואָס ווערט באַנוצט אויך אין אונזער צייט אויף צו באַצייכענען די אויפ־לייזונג פון אַ דראַמע דורך אַ „גליקלעכן סוף" אַ דאַנק דער אַריינמישונג פון אַ פּערזאָן אָדער אַ פּאַסירונג, וואָס האָט גאָרנישט ניט צו טאָן מיט דער גרונט־סיטואַציע און מיט דער הויפּט־אַקציע.

ווען מען זאָל דעם אָנוואוקס פון עמאָציאָנעלער שפּאַנונג און דעם אימפּעט פון דער הויפּט־אַקציע פּרוּוון פאַרשטעלן דורך אַ דיאַגראַמע, וואָלטן מיר באַקומען ניט קיין גראַדע, כסדר־שטייגענדיגע ליניע, נאָר אַ זיג־זאַגישע, געבראָכענע ליניע. דער וועג פון דער ערשטער שפּאַנונג (ווען די סיטואַציע איז עטאַבלירט געוואָרן) ביז צו דער העכסטער שפּאַנונג (קלימאַקס) איז נישט קיין גלייכער. עס קומט ניט פאַר קיין כסדר'דיגע שטייגערונג פון דראַמאַטישער אינטענסיווקייט, קיין כסדר'דיגער אָנוואוקס פון שפּאַנונג. פאַר דעם צושויער וואָלט געווען כמעט אוממעגלעך אויס־

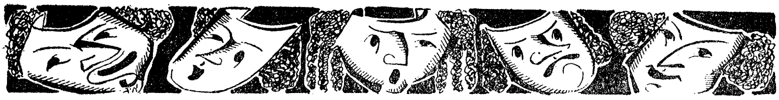
צוהאַלטן אַזאַ מין ניט־אונטערבראָכענע שפּאַנונג־ליניע. דער געניטער דראַמאַטורג ווייסט דאָס און ברעכט איבער אומיסטן די ליניע פון שפּאַנונג דורך רואיגע מאָמענטן, ווען די אַקציע ווערט אָדער אינגאַנצן אָפּגעשטעלט אָדער זי ווערט געפירט מיט אַ מער לאַנגזאַמען טעמפּאָ. אין אַט־די רואיגע מאָמענטן ווערן אַריינגעפירט עלעמענטן פון ספּעקטאַקל, צערעמאָניאַל, לייכטער פאַרווײלונג אָדער „קאָמעדישן אָפּרו". איר האָט מסתמא באַמערקט אין טעאַטער ווי די סאַמע ערנסטע און שווערע מאָמענטן ווערן איבער־געריסן דורך דעם אַריינגאַנג פון אַ קאָמעדישער פּערזאָן אָדער דורך אַ קאָמעדישן עפּיזאָד, צי כאָטש אַ וויציק ווערטל, וואָס רופט אַרויס געלעכטער. דאָס איז נישט קיין צופאַל, נאָר אַ רעזולטאַט פון אויסגערעכנטער טעכניק. עס איז צוועקמעסיק איבערצורייסן די שפּאַנונג דורך קאָמעדישע מאָמענטן, כדי די צושויער זאָלן קאָנען „איבערכאַפּן דעם אָטעם".

די אויפלייזונג פון אַ דראַמע קאָן זיין האַסטיק און כמעט איינצייטיק מיט דעם קלימאַקס, אָדער זי קאָן זיך ציען אַ לענגערע צייט, ביז עס ווערט געשאַפן אַ ניי גלייכגעוויכט פון כחות ווי אַ רעזולטאַט פון דעם קלימאַקס. אָבער אין יעדן פאַל איז די אויפלייזונג אַן אָרגאַנישער טייל פון דער הויפּט־אַקציע און אַ בולט׳ער אויסדרוק פון דעם דראַמאַטורג׳ס גרונד־אידייע. דאָס איז דער פאַל אויך דעמאָלט, ווען עס ווערט אָנגעווענדט דער „דעוס עקס מאַכינע" מעטאָד פון אויפלייזן די שפּיל. דער פּאַרפאַסער פאַרוואַרפט בכיון די לאָגיק פון דער פאַבולע, כדי צו באַפרידיקן די וואונטשן פון דער אוידיטאָריע. דער „גליקלעכער סוף" איז אָפּטמאָל ביליג און פאַלש אין פּרט פון קינסטלערישן אמת און עכטקייט, אָבער דער טריאומף פון דעם העלד, דער זיג פון טוגענט איבער זינד, — דאָס איז אַן אויסדרוק פון דעם מאָראַלישן אורטייל פון דעם עולם, וואָס דער דראַמאַטורג נעמט אָן אַנשטאָט אַ לאָגישער און קינסטלעריש־באַרעכטיגטער אויפלייזונג.

נאָר אַ פּיעסע מוז זיך נישט ענדיגן דווקא מיט אַ „גליקלעכן סוף", כדי צו ברענגען צופרידנהייט דעם צושויער. אַפילו ווען דער סוף איז אַ טראַגישער, קאָן דער צושויער אַוועק פון טעאַטער אַ באַרואיגטער, אַ גע־לייטערטער. אין דער גריכישער טראַגעדיע פלעגן די צושויער דער־שיטערט ווערן דורך דער קאַטאַסטראָפע פון דעם הויפּט־העלד, וואָס איז אומגעקומען אין דעם אומגלייכן געראַנגל מיט דעם ווילן פון די געטער. אָבער גלייכצייטיק מיט דער קאַטאַסטראָפע פאַרן העלד האָבן זיי געקראָגן עפּעס אַן אינערלעכע לייטערונג, אַן אַנטפּלעקונג פון דער טראַגישער חכמה פון לעבן, אַ באַוואוסטזיין, אַז אין דעם דראַמאַטישן קאָנפליקט איז דער

טריאומף געווען אויף דער זייט פון דעם העכערן און גערעכטן כח. אַט־דער מין „אויסלייטערונג פון גייסט דורך שוידער און מיטלייד“, ווי אַריסטאָטל האָט דאָס פאָרמולירט, איז אַ וויכטיגער עלעמענט אין דער אויפלייזונג פון אַ דראַמע. קיין פאַרטיגע רעצעפּטן ווי אַזוי דאָס צו דערגרייכן האָט ניט דער דראַמאַטורג. דאָ ווענדט זיך עס אינגאַנצן אָן דער שעפערישקייט פון דעם שרייבער און אָן דער האַפט פון זיין גרונד־אידייע. אויב אַט־די אידייע איז פאַרוואָרצלט אין דערווירקלעכקייט, אין די דערפאַרונגען, שטרעבונגען און באַוואוסטזיין פון דער אוידיטאָריע, וועט זיך שאַפן אַ גאַנצקייט פון רושם, אַ געמיינשאַפטלעכקייט צווישן דעם עולם און דעם אויטאָר. אויב ניט — וועט זיך באַקומען אַ ריס צווישן זיי.

הכלל, דעם געבוי פון אַ פּיעסע איז נישט אָפּצוטיילן פון איר אינהאַלט. די אַלגעמיינע פּרינציפּן פון דראַמאַטורגישער קאָנסטרוקציע טאָרן ניט פאַרשטאַנען ווערן אין דעם זין פון דאָגמעס צי פון פאַרגליווערטע פאָרמען, נאָר אין דעם זין פון מיטלען אויף צו פאַרווירקלעכן די גרונד־אידייע אין אַרויסברענגען די הויפּט־אַקציע פון דער שפּיל. די סטרוקטאָרישע פּרינציפּן, וואָס זיינען דאָ אָנגעצייכנט, זיינען ניט קיין שטערונג פאַר דעם שעפערישן דראַמאַטורג צו אַנטוויקלען אייגענע פאָרמען פון קאָנסטרוקציע אין איינקלאַנג מיט זיין אייגענער גרונד־אידייע. פאַר דעם אָנפאַנגער קאָנען זיי אָבער דינען ווי אַ הילף און אים פאַרשפּאָרן אומזיסטע בלאָנדזשענישן.



זעקסטער שמועס

וועגן דראַמאַטישן כאַראַקטער

כאַראַקטער און פאַבולע. — כאַראַקטער איז ניט בלויז אַקציע, נאָר אויך סביבה. — די פאָרמולע: „כאַראַקטער איז סיטואַציע“. — די פּראָבלעם פון שילדערן כאַראַקטער. — אַ מענטש אַנטפּלעקט זיין כאַראַקטער דורך זיינע מעשים. — כאַראַקטעריזאַציע פון מינדערוויכטיקע פּערזאָנען.

מיר האָבן אין אונזער לעצטן שמועס גערעדט וועגן אַקציע און פאַבולע. דראַמאַטישע אַקציע, האָבן מיר געזען, ברענגט אַרויס די פאַרהעלטענישן און קאָנפליקטן צווישן די מענטשן. פאַבולע איז די דערציילערישע זייט פון דער דראַמע, די קייט פּאַסירונגען, דורך וועלכע די אַקציע ווערט אַרויסגעבראַכט. אָבער די הויפּט־זאַך אין דראַמע איז דער מענטש. די מענטשן אָדער פּערזאָנען פון אַ דראַמע זיינען די טרעגער פון דראַמאַטישער אַקציע. זייער וויכטיגסטער מיטל פון אויסדרוק איז שפּראַך. דראַמאַטורגן זיינען אָפּטמאָל געצוויגט צו באַטראַכטן כאַראַקטער (פּערזאָנען פון דער שפּיל) און דיאַלאָג (די שפּראַך פון דראַמע) ווי זעלבשטענדיגע אָדער לכל הפּחות גלייכווערטיגע עלעמענטן צוזאַמען מיט אַקציע און פאַבולע.

פּראַקטיש קאָן מען אָבער קוים אָפּטיילן דעם מענטשן פון דער אַקציע אין אַ דראַמע. עס איז אפשר אמת, אַז דער מענטש איז די הויפּט־זאַך, אַז אַ קייט פּאַסירונגען, ווי שפּאַנענדיג זיי זאָלן נישט זיין אויף דעם מאָמענט, וועלן האָבן אַ קנאַפּע ווירקונג אויף דעם קולטיווירטן צושויער, אויב די טרעגער פון דער דראַמאַטישער אַקציע, די מענטשן, זיינען שטאַמפּאָווע

פיגורן, באַקאַנטע שאַבלאָנען און טיפּן. דערפון איז אָבער נישט געדרונגען, אַז דער כאַראַקטער פון די פּערזאָנען אין אַ שפּיל פאַרמאָגט אַ זעלבשטענדיגן כח, וואָס איז ניט אָפּהענגיג פון דראַמאַטישער אַקציע און פון פאַבולע. אַזאַ צעטיילונג פון כאַראַקטער און פאַבולע איז ניט מער ווי אַן אַב־סטראַקציע. די אַבסטראַקציע קאָן זיין ניצלעך סיי פאַר דעם דראַמאַטורג און סיי פאַר דעם טעאָרעטיקער פון דראַמע, אויף וויפיל עס ווערט דורך דעם באַטאָנט פון איין זייט די נויטיגקייט אַרויסצופירן אויף דער בינע עכטע, גלויבלעכע מענטשן (אַנשטאָט בינע־ליאַלקעס), וואָס דער צושויער זאָל זיך מיט זיי קאָנען אידענטיפיצירן און דורך אידענטיפיצירונג מיטלעבן מיט זיי; און אויף וויפיל עס ווערט פון דער אַנדערער זייט באַטאָנט דער מאָמענט פון דערציילונג און פון אַ דראַמאַטישער פאַרבינדונג צווישן פּאַסירונגען. אין דעם דאָזיגן זין איז עס רעכט צו רעדן וועגן אַ געהעריגן באַלאַנס צווישן כאַראַקטער און פאַבולע אָדער וועגן אַן איבערוואָג פון כאַראַקטער איבער פאַבולע, צי פון פאַבולע איבער כאַראַקטער. נאָר אין יעדער געגעבענער שפּיל קריגן מיר נישט די פאַבולע באַזונדער און די פּערזאָנען באַזונדער; מיר נעמען נישט אויף די שפּיל בלויז אין דעם אַספּעקט פון דראַמאַטישן כאַראַקטער, איגנאָרירנדיג די פאַבולע, און מיר פאַלגן ניט נאָך די פאַבולע אָן אידענטיפיקאַציע מיט די מענטשן.

דער דראַמאַטורג האָט פאַר זיך אַ שווערערע פּראָבלעם פון כאַראַקטער־שילדערונג, ווי דער שרייבער פון אַ דערציילונג אָדער ראָמאַן. דער נאָוועליסט קאָן דורך באַשרייבונג, דורך זיינע אייגענע דערקלערונגען וועגן די איבערלעבונגען פון דעם העלד, אונז געבן אַ גלויבלעכן מענטשן מיט דער געהעריגער מאָטיווירונג פאַר זיינע האַנדלונגען, מיט אַן עכטן בילד פון דעם צונויפוואוקס צווישן דעם מענטשן און זיין סביבה, מיט אומצאָליגע ניואַנסן און אייגענטימלעכע שטריכן פון זיין כאַראַקטער. פאַר דעם דראַמאַטורג איז אָבער דאָ נאָר איין מיטל צו אַנטפּלעקן כאַראַקטער: די רייד און די האַנדלונגען פון די פּערזאָנען אויף דער בינע. דערביי זיינען רייד אַליין ניט גענוג, כאָטש עס לאָזט זיך דורך כאַראַקטעריסטישע רייד אַנטפּלעקן געוויסע אייגנאַרטיגע שטריכן פון אַ פּערזאָן. אויף וויפיל דער מענטש אין אַ שפּיל העלפט פירן די אַקציע (אָדער ווי אַ הויפּט־טרעגער פון דער אַקציע, אָדער ווי אַ באַהילפיגע פּערזאָן), איז ער אַ דראַמאַטישער כאַראַקטער, און זיינע האַנדלונגען זיינען אויך דראַמאַטיש אין דעם זין פון באַצוועקטער טעטיגקייט, וואָס שטרעבט צו אַ ציל און איז גובר שוועריג־קייטן אויפן וועג צום ציל.

נאָר כאַראַקטער אין אַ דראַמע איז ניט בלויז אַן אַספּעקט פון דראַמאַטישער אַקציע, ס'איז אויך אַן אַספּעקט פון סביבה. דער דראַמאַטורג קאָן נישט פאַרשווענדן קיין סך צייט אָדער מיטלען אויף פעסטצושטעלן די פיזישע סביבה און די סאָציאַלע אומגעבונג, וואו די אַקציע קומט פאָר. ער קאָן אָבער אויך נישט לאָזן זיין שפּיל הענגען אין דער לופטן. ער מוז דערגרייכן — דורך וועלכע מיטלען עס לאָזט זיך נאָר — אַ שפּירונג פון סביבה, פון פיזישער לאָקאַליזאַציע און פון סאָציאַלער מיליע (סביבה). דער דעקאָראַטאָר העלפט אים אַרויס אין דעם ערשטן פּרט, אָבער דעם צונויפבונד פון די מענטשן מיט דער סביבה מוז דער דראַמאַטורג אַליין שאַפן. נאָר ער קאָן דערויף נישט אָפּגעבן קיין צייט אויף דעם חשבון פון דער דראַמאַטישער אַקציע. ער קאָן נישט אָפּשטעלן די אַקציע, כדי צו באַקענען דעם צושויער מיט דער מיליע און צו באַהעפטן דעם איינצעלנעם מענטשן מיט זיין סביבה. אין דער עקספּאָזיציע ווערט דאָס געטאָן ביז אַ געוויסער מאָס, אָבער די עקספּאָזיציע קאָן ניט אויסשעפּן די שייכותן צווישן די מענטשן און זייער סביבה. זיכער קאָן די עקספּאָזיציע ניט אַנטפּלעקן פולשטענדיג די כאַראַקטערס פון די דראַמאַטישע פּערזאָנען, ווייל אַזאַ אַנטפּלעקונג וועט ניט האָבן קיין גרויסן אינטערעס פאַר די צושויער, סיידן זי וועט דערגרייכט ווערן דורך די אַקציעס פון די מענטשן.

עכטקייט פון כאַראַקטער אין דראַמע איז דעריבער עפּעס מער ווי עכטקייט פון ליטעראַרישער שילדערונג. דאָ פאָדערט זיך אַן עכטער פּאָרטרעט געמאָלן דוקא דורך די האַנדלונגען פון די מענטשן. יעדער מענטש שאַפט דאָ, אַזוי צו זאָגן, אַ זעלבסט־פּאָרטרעט. און צוזאַמען מיט דעם איינצעלנעם מענטשן ווייזט אונז דאָ דער דראַמאַטורג אַ גאַנצע סביבה, אין וועלכער דער מענטש איז אַריינגעוואַקסן. דער גרויסער ברייטער דרויסן, וואָס פאַר דעם נאָוועליסט איז דאָס אַ פריי און צוגענגלעך פעלד, איז פאַר דעם דראַמאַטורג אָפּגעצאַמט דורך די ווענט פון דער בינע, און ער מוז אָט־דעם דרויסן אַריינברענגען קאָנדענסירטערהייט דורך זיינע מענטשן.

מיט אַנדערע ווערטער, כאַראַקטער אין דראַמע באַדייט ממילא אי דראַמאַטישע אַקציע, אי סאָציאַלע סביבה. כאַראַקטער באַדייט די אַנטפּלעקונג פון די געשעענישן און סיבות, וועלכע האָבן צו־שטאַנד געבראַכט די דראַמאַטישע סיטואַציע. כאַראַקטער איז דער ברייטער אויסקוק פון דעם דראַמאַטורג, ס'איז די קאָנדענסירונג פון זיין אידייע, ס'איז די אויספאָרעמונג פון זיין פאַבולע, ס'איז די ספּרוזשינע פון זיין הויפּט־אַקציע, ס'איז דער אינסטרומענט פאַר זיין קלימאַקס.

עס וואָלט אָבער געווען פאַלש צו באַטראַכטן כאַראַקטער ווי די הויפּט־ספּרוזשינע פון דער דראַמע, וואָס זעצט ממילא אין באַוועגונג די גאַנצע אַקציע און באַשטימט איר ריכטונג און אויסגאַנג. ווען מיר זאָלן אָננעמען אָט־די אויפפאַסונג פון כאַראַקטער ווי פון אַ זעלבשטענדיגן און אומ־פאַרענדערלעכן כח, וואָלטן מיר זיך אַריינגעגליטשט, ווילנדיג נישט־ווילנדיג, אין דער פילאָזאָפיע פון דער „אייביגער מענטשלעכער טבע״ און וואָלטן ממילא געלייקנט די ווירקונג פון דער סביבה אויף דעם מענטשן און פון די קאָנפליקטן צווישן סביבה און דראַמאַטישער פּערזאָן — אויף די כאַראַקטערס פון דער דראַמע.

פאַראַן דראַמאַטורגן, וואָס באַטראַכטן זייער אויפגאַבע פון שרייבן אַ דראַמע ווי אַן אויפגאַבע פון אַנטפּלעקן די „טבע פון מענטשן״. ביי אַזוינע דראַמאַטורגן איז פאַבולע בלויז אַ מיטל אַרויסצוברענגען כאַראַקטער. דזשאָן גאַלזוואָרדי, דער ענגלישער דראַמאַטורג, האָט געהאַלטן, אַז „דער דראַמאַ־טורג, וואָס טשעפּעט צו זיינע כאַראַקטערס צו זיין פאַבולע, אַנשטאָט צו־צוטשעפּען זיין פאַבולע צו זיינע כאַראַקטערס, באַגייט אַ שווערע זינד.״ גאַלזוואָרדי האָט געשאַפן די באַרימטע פאָרמולע: „כאַראַקטער איז סיטואַציע״. מיר וואָלטן געקאָנט אָננעמען אָט־די פאָרמולע ביז אַ געוויסער מאָס, ווייל סיטואַציע איז סוף כל סוף אַ ווידערשפּרוך צווישן דעם באַוואוסט־זיניגן ווילן פון אַ מענטשן און דער סביבה, וואָס שאַפט שטערונגען פאַר זיין ווילן. ביי פאַרשיידענע מענטשן קאָן איינער און דער זעלביגער ווידער־שפּרוך אָננעמען פאַרשיידענע אויסדרוקן. די זעלביגע פאַרבינדונג פון אַ דראַמע קאָן זיך אַנטוויקלען אין פאַרשיידענע ריכטונגען, לויט דעם כאַראַק־טער פון די מענטשן, וואָס זיינען אַריינגעצויגן אין דעם קאָנפליקט. אַזוי איז עס אין לעבן, אַזוי אין טעאַטער.

לאָמיר ווידער נעמען פאַר אַ ביישפּיל שלום עליכמס קאָמעדיע „צוויי הונדערט טויזנט״. ווען שימעלע סאָראָקער וואָלט געווען אַן אַנדער מענטש, ניט קיין עמך, וואָלט ער אפשר ניט אַריבערגעטראָגן דעם פאַרלוסט פון גרויסן געווינס, וואָס די צוויי שווינדלער האָבן ביי אים אַזוי גרינג אויסגענאַרט. ער וואָלט זיך אפשר גענומען דאָס לעבן, און מיר וואָלטן געהאַט אַ טראַגעדיע אַנשטאָט אַ קאָמעדיע. ווען שימעלע׳ס טאָכטער ביילקע וואָלט געהאַט איר מאַמע׳ס כאַראַקטער און וואָלט זיך געריסן צו די „הויכע פענצטער״, וואָלט דער פאַרלוסט פון דעם טאַטנ׳ס פאַרמעגן פאַר איר געווען אַ גרויסער קלאַפּ. אַשר פּיין וואָלט געווען אָפּגעלאָזט דעם שידוך, און ביילקע וואָלט זיך געפילט אומגליקלעך. אָבער די ביילקע, וואָס שלום

עליכם האָט געמאָלן, רייסט זיך ניט צו די „הויכע פענצטער", און פאַר איר איז עס גאָר אַ גליק, וואָס דער טאַטע האָט אָנגעוואָרן דאָס גרויסע געווינס. ווי זאָגט גאַלזוואָרדי: „כאַראַקטער איז סיטואַציע."

ס'איז אָבער ניט מער ווי אַ האַלבער אמת, וואָס ווערט אַ גאַנצער ליגן, ווען מען פּרואווט גאַלזוואָרדי'ס פאָרמולע אויסטייטשן אין דעם זין, אַז כאַראַקטער איז אויך פאַבולע. פּונקט ווי כאַראַקטער האָט אַ ווירקונג אויף סיטואַציע, אויף דער אַנטשטייאונג און אַנטוויקלונג פון קאָנפליקט, אַזוי האָט סיטואַציע אַ ווירקונג אויף כאַראַקטער. אַנדערש וואָלט ניט געקאָנט זיין קיין כאַראַקטער־אַנטוויקלונג און קיין כאַראַקטער־ענדערונג אין אַ דראַמע. שעקספּיר'ס אָטעלאָ וואָלט געבליבן דער זעלביגער צוטרוילעכער, צערטלעכער אָטעלאָ, ווען ניט יאַגאָ'ס אינטריגעס. די מעשה מיט דעם טיכל האָט געמאַכט אָטעלאָ'ן פאַר „גאָר אַן אַנדער מענטשן" און האָט פאַרוואַנדלט זיין ליבע צו דעזדעמאָנאַ'ן אין האַס און פאַרביטערונג. צו לייקענען די וויכטיגקייט פון פּאַסירונגען אין דראַמע, הייסט לייקענען דעם עצם דראַמע. דער מענטש אין אַ נעץ פון קאָנפליקטן — דאָס איז דראַמע. מען קאָן דעריבער ניט אָפּטיילן מעכאַניש דעם כאַראַקטער פון דער סיטואַציע: איינס באַווירקט און דערגאַנצט דאָס צווייטע. עס איז בלויז אַ פראַגע פון געהעריגער שייכות צווישן מענטש און פּאַסירונג.

פון דער אַנדערער זייט איז דזשאָן ה. לאָסאָנ'ס באַהויפּטונג, אַז „די הויפּט־פּראָבלעם פון כאַראַקטעריזאַציע איז פאַראויסגאַנג" פון דער אַקציע, — אַ שאַרפער און געפערלעכער קער אין דער פאַרקערטער ריכטונג. דאָ האָבן מיר אייגנטלעך גאַלזוואָרדי'ס פאָרמולע געשטעלט מיטן קאָפּ אַראָפּ: „סיטואַציע איז כאַראַקטער", אַנשטאָט — „כאַראַקטער איז סיטואַציע". ווייל אויב כאַראַקטעריזאַציע, דאָס הייסט, די שילדערונג פון די מענטשן אין אַ דראַמע, האָט ניט קיין אַנדער צוועק ווי פאַראויספירן די אַקציע, זיינען דאָך די מענטשן גופא נישט מער ווי אינסטרומענטן אויף צו שאַפן און אַנטוויקלען די אַקציע. און אַזוי ווי אַקציע דריקט זיך אויס אין דעם גאַנג פון פּאַסירונגען, קומט שוין ממילא אויס, אַז די פאַבולע איז די הויפּט־זאַך און כאַראַקטער — בלויז אַ צוגאָב.

דאָס איז, פאַרשטייט זיך, נישט ריכטיג. כאַראַקטער איז פּונקט אַזאַ גרונד־שטריך פון אַקציע ווי פאַבולע. כאַראַקטער איז נישט בלויז אַ מיטל פאַר דער דינאַמישער אַנטוויקלונג פון דער אַקציע, ס'איז אַליין אַ דינאַמישער עלעמענט. קאָנפליקט איז אַ געראַנגל צווישן כאַראַקטער און כאַראַקטער, צווישן איין אינדיווידועלן ווילן און אַ צווייטן, אָדער צווישן

איין מענטשן און אַ סביבה, וואָס דריקט אויס דעם פּיקסירטן ווילן פון אַ גרופּע, צי אַ קלאַס. אייגנטלעך ווערט סביבה אויך אַרויסגעבראַכט דורך כאַראַקטער, און דער „פּאַראויסגאַנג פון דער אַקציע" איז גלייכצייטיג — די דראַמאַטישע אַנטוויקלונג פון כאַראַקטער.

די פּראָבלעם פון כאַראַקטער-אַנטוויקלונג אין אַ דראַמע ווענדט זיך, נאַטירלעך, אין אַ היבשער מאָס אָן דער וועלט-אַנשויאונג פון דעם דראַמאַ-טורג, אָן זיין אויפפאַסונג פון דעם מענטשן בכלל און דעם מענטשנ׳ס שייכות צו זיין סביבה. אויב עס ווערט אָנגענומען די פילאָזאָפיע וועגן דער „אייביגער מענטשלעכער טבע", וועט דער דראַמאַטורג זוכן צו פאַרשפּיצן זיין כאַראַקטער-שילדערונג אין דער ריכטונג פון אַרויסברענגען דאָס „אייביג-מענטשלעכע" אין זיינע מענטשן. ער וועט ממילא זוכן צו פאַרשפּיצן די גאַנצע אַקציע צו אַ קאָנפליקט צווישן דער אייביגער „מענטשלעכער טבע" און די אַרומיגע כחות, וואָס לאָזן נישט די „מענטשלעכע טבע" צו קריגן איר פרייען אויסדרוק. פאַרקערט, ווען דער דראַמאַטורג אָנערקענט די פאַרענדערלעכקייט פון דער „מענטשלעכער טבע" און די געגנזייטיגע ווירקונג צווישן מענטשן און מאַטעריעלער סביבה, וועט ער דורך דער שיל-דערונג פון זיינע כאַראַקטערס זוכן אַרויסצוברענגען גראָד דעם מאָמענט פון ענדערונג אונטער דער ווירקונג און אין דעם משך פון די דראַמאַטישע קאָנפליקטן. אין דעם ערשטן פאַל קאָנען מיר האָבן מעטאַפיזישע כאַראַק-טער-אַנטפּלעקונג, אין דעם צווייטן — דיאַלעקטישע כאַראַקטער-אַנט-וויקלונג. איןביידע פאַלן אָבער מוז דער דראַמאַטורג אָנקומען צו אַקציע ווי צום הויפּט-מיטל אַרויסצוברענגען זיינע כאַראַקטערס. דערמיט, ווי פריער באַמערקט, אונטערשיידט זיך דער דראַמאַטורג פון דעם נאָוועליסט. צי דער דראַמאַטורג פאַסט-אויף כאַראַקטער ווי די „אייביגע מענטשלעכע טבע", אָדער ער באַטראַכט כאַראַקטער ווי אייביגע ענדערונג אונטער דער ווירקונג פון דער סביבה, מוז ער אָנקומען צו האַנדלונג אויף צו רעאַליזירן זיינע כאַראַקטערס. אין דעם קלימאַקס וועט זיך דער העלד אַנטפּלעקן אויף דעם בולט׳סטן אופן. דורך די באַשלוסן פון די מענטשן ווערט אויפגעדעקט זייער „טבע", דורך די אָנשטרענגונגען בייצוקומען די שוועריגקייטן אויפן וועג צום ציל ווערט אַרויסגעבראַכט זייער כאַראַקטער.

אין דער פּראַקטיק איז עס אָבער נישט אַזוי גרינג און נישט אַזוי פּשוט צו רעאַליזירן כאַראַקטער בלויז דורך אַקציע. ערשטנס, זיינען נישט אַלע כאַראַקטערס אין אַ דראַמע אַריינגעצויגן אין דעם שטראָם פון דער הויפּט-אַקציע; צווייטנס, קאָן דער דראַמאַטורג נישט אָנלייגן קיין וועג

אויף צו אַנטוויקלען די מינדערוויכטיגע פּערזאָנען, ווי ער טוט דאָס מיט די הויפּט־כאַראַקטערס; דריטנס, זיינען דראַמאַטורגן טיילמאָל געצוואונגען צו פאַרנאַכלעסיגן כאַראַקטער־שילדערונג אין די אינטערעסן פון טרייבן די פּאַסירונגען מיט שנעלערן אימפּעט; פערטנס, פּאַסירט מיט דראַמאַטורגן פּונקט דאָס פאַרקערטע: זיי ווערן אַזוי אַריינגעטאָן אין כאַראַקטער־שילדערונג, אַז זיי לאָזן די אַקציע שטיין אויף אָן אָרט.

פאַראַן דראַמאַטורגן, וואָס זוכן צו דערגרייכן כאַראַקטעריזאַציע דורך אויסערלעכער אויטענטישקייט (עכטקייט). איר וועט אין טעאַטער אָפּטמאָל באַמערקן גאַנצע סצענעס, וואָס אין דער פאַבולע זיינען זיי איבעריק, נאָר דער דראַמאַטורג ברענגט זיי אַריין ווי אַ מין דאָקומענטירונג פאַר זיין כאַראַקטער־שילדערונג. אין שטייגער־פּיעסן ווערט אַמאָל אָוועקגעגעבן מער צייט אויף צו ווייזן די מיליע ווי אויף די קאָנפליקטן צווישן די מענטשן און דער מיליע.

עס איז אוממעגלעך אָנצוגעבן וועלכע ס׳איז כללים וועגן כאַראַקטעריזאַציע. מ׳קאָן נישט פאַרוואַרפן דעם דראַמאַטורג, אַז ער גיט אָפּ צופיל צייט אויף צו מאָלן אַ פּאָרטרעט פון אַ כאַראַקטער, אַפילו אויב די מיטלען פון מאָלן דעם פּאָרטרעט זיינען נישט דווקא קיין דראַמאַטישע. מען קאָן אויך נישט האָבן קיין טענות צו אַ דראַמאַטורג, הלמאי ער שטעלט זיך אָפּ ווייניק אויף די כאַראַקטערס פון זיינע מענטשן און קאָנצענטרירט זיך הויפּטזאַכלעך אויף דעם אימפּעט פון פּאַסירונג. קיין רעצעפּטן וועגן אַ געהעריגן באַלאַנס צווישן מענטש און פּאַסירונג, צווישן „כאַראַקטער״ און „סיטואַציע״ זיינען נישטאָ און קאָנען נישט זיין. עס איז אָבער דאָ אַ כלל, וואָס זיין עכטקייט איז באַשטעטיגט דורך דעם אָפּרוף פון צושויער, אַז דראַמאַטיש־אַנטוויקלטע כאַראַקטערס, דאָס הייסט, — מענטשן, וואָס זייערע כאַראַקטערס ווערן אויפגעדעקט און געענדערט דורך אַקציע, — טראָגן זיך גרינגער אַריבער צו דער אוידיטאָריע און שאַפן אַ מער דויערנדיגן רושם, איידער אויבערפלעכלעך־געצייכנטע בינע־פיגורן, וואָס זייער הויפּט־פונקציע איז צו טרייבן די אַקציע מיט שנעלערן טעמפּאָ. עכטע, פולשטענדיג־אַרויסגעבראַכטע מענטשן אין אַ פּיעסע געדענקען זיך אַ סך בעסער, ווי די פאַבולע פון דער פּיעסע.

ס׳איז גאַנץ ריכטיג, אַז נישט אַלע מאָל לאָזן זיך אַלע מענטשן אין אַ דראַמע מאָלן מיט דער זעלביגער גרינטלעכקייט. ווי פלינק אַ דראַמאַטורג זאָל נישט זיין אין שאַפן עפעקטן פון אויסערלעכער כאַראַקטעריזאַציע און מיליע־שילדערונג; ווי מייסטעריש אַ דראַמאַטורג זאָל נישט אויפכאַפּן

דעטאַלן פון כאַראַקטער אַפילו ביי די מינדערוויכטיגע פּערזאָנען אין אַ שפּיל, איז עס דאָך אוממעגלעך פאַר אים צו שענקען גלייכע אויפמערקזאַמקייט צו אַלע זיינע כאַראַקטערס. דער פּראָטאַגאָניסט, דער טרעגער (צי די טרעגער) פון דער הויפּט־אַקציע איז ביי אים פאַרט דער עיקר, און די באַהילפיגע פּערזאָנען זיינען פאַרט נישט מער ווי אַרויסהעלפער און אונטערשטופּער פון דער הויפּט־אַקציע. מיט זיין בעסטן ווילן קאָן דער דראַמאַטורג נישט געבן קיין אויסשעפּנדיגע פּאָרטרעטן פון זיינע מינדערוויכטיגע פּערזאָנען פּשוט דערפאַר, וואָס אין דער דראַמע טוען זיי נישט גענוג אויף צו אַנטפּלעקן זייערע כאַראַקטערס. דער נאָוועליסט קאָן אָוועקגעבן אַ גאַנצן קאַפּיטל פאַר אַ מינדערוויכטיגער פּערזאָן אין זיין ראָמאַן; דער דראַמאַטורג קאָן נישט אַרעטירן די אַקציע, כדי צו געבן אַן אַלזייטיגן פּאָרטרעט פון אַ באַהילפיגער פּערזאָן.

דאָס הייסט אָבער בשום אופן נישט, אַז די מינדערוויכטיגע פּערזאָנען אין אַ דראַמע דאַרפן דוקא זיין בלאַסע פיגורן. ניין, אויף וויפיל די דראַמע איז אַ דראַמע, האָט יעדער מענטש דאָרט עפּעס אַ טועכץ, און זיין כאַראַקטער וועט זיך צום בעסטן אַנטפּלעקן גראָד דורך זיין אַקציע. די אַלע קונצן, וואָס אַ דראַמאַטורג באַנוצט אויף צו דערגרייכן דעם עפעקט פון אויסערלעכער כאַראַקטעריזאַציע: אַ געוויסע געוואוינהייט און מאַניר פון דעם מענטשן, אַ כאַראַקטעריסטיש ווערטל, וואָס ער ווידערהאָלט ביי יעדער געלעגנהייט, אַ געוויסע אייגנטימלעכקייט פון שפּראַך (דיאַלעקט, אַקצענט, ריטם פון רעדן), געוויסע פיזישע שטריכן, — דאָס אַלץ וועט נישט פאַרשפּאָרן דעם דראַמאַטורג די אויפגאַבע צו ווייזן זיינע פּערזאָנען פון אינעווייניק דורך אַן אויסדרוק פון זייער אַקטיוון ווילן, דאָס הייסט, — דורך דראַמאַטישער אַקציע. טיפן לאָזן זיך זייער גרינג אַנצייכענען דורך אָט־די קונצן פון אויסערלעכער כאַראַקטעריזאַציע, אָבער דער אייבצעלנער מענטש אַנטפּלעקט זיין כאַראַקטער נישט דורך זיין אויסערלעכער ענלעכקייט צום טיפּ, נאָר דורך זיינע פּערזענלעכע האַנדלונגען אין אַ קריטישן מאָמענט.

דערפאַרענע דראַמאַטורגן מאַרקירן אויס זייער פּאַבולע אַזוי, אַז יעדער מענטש אין דער שפּיל זאָל האָבן אַ דראַמאַטישן „דזשאָב“, אַזוי צו זאָגן, אַז יעדע מינדערוויכטיגע פיגור זאָל זיין אַריינגעצויגן אין אַ באַהילפיגער אַקציע מיט אַן אייגענעם אַנטוויקלונגס־גאַנג, אַן אייגענער סיטואַציע און אַן אייגענעם קלימאַקס. אין אָט־די באַהילפיגע אַקציעס (וואָס דאַרפן, פאַרשטייט זיך, אַריינפליסן אין דעם ברייטערן שטראָם פון דער הויפּט־אַקציע), קאָן יעדע מינדערוויכטיגע פּערזאָן קריגן גאָר דעם „גרויסן מאָמענט“,

וואָס מאַכט מעגלעך אַ מאַקסימום אינדיווידואַליזירטע כאַראַקטער־אַנטפּלעקונג.

אין לעצטן סך־הכל, הייסט עס, איז כאַראַקטער־שילדערונג אָפּהענגיק אין אַקציע, און אַקציע קריגט איר האַפּט גראַד דורך דער אַנטפּלעקונג פון כאַראַקטער אין דעם מאָמענט פון קאָנפליקט און קריזיס. אָט־די געגנזייטיגע ווירקונג צווישן אַקציע און כאַראַקטער אָדער צווישן „כאַראַקטער" און „סיטואַציע" איז אַ פונדאַמענטאַלער שטריך פון דראַמע.

זיבעטער שמועס

וועגן דראַמאַטישן דיאַלאָג

געשפרעך און דראַמאַטישער דיאַלאָג. — רייד דאַרפן שטימען מיט כאַראַקטער. — „נאַטירלעכקייט“ איז ניט אַלעמאָל אַ מעלה. — פּאָעטישע רייד דורך פּראָסטע ווערטער. — סתם „שיינע רייד“ זיינען ניט אַלעמאָל ניצלעך אין אַ פּיעסע.

א קציע און כאַראַקטער קאָנען נישט רעאַליזירט ווערן אָן דער פאַרמיטלונג פון שפּראַך. ווי מיר האָבן פריער אָנגעוויזן, קאָן שפּראַך אויך זיין אַקציע, אויב די רייד פון די פּערזאָנען אין אַ שפּיל גיבן אויסדרוק צו זייער אַקטיוון מענטשלעכן ווילן און ענדערן די כחות־פאַרהעלטעניש צווישן די פּערזאָנען. די שפּראַך פון דראַמע רופט מען דיאַלאָג (געשפּרעך צווישן צוויי מענטשן). דיאַלאָג איז אָבער ניט דאָס זעלביגע ווי געשפּרעך. אין אַ געשפּרעך קאָנען מענטשן רעדן און רעדן און זיך צו גאָרנישט ניט דעררעדן. די רייד אַליין מעגן זיין עכט, לעבנס־טריי, אינטערעסאַנט, אָבער אויב זיי פירן צו גאָרנישט ניט, זיינען דאָס נישט קיין דראַמאַטישע רייד. דיאַלאָג איז דראַמאַטיש־באַצוועקטער געשפּרעך, — אַ מיטל צו אַנטוויקלען האַנדלונג און כאַראַקטער. יעדע פראַזע אין אַ פּיעסע דאַרף האָבן אַ ציל און אַ פונקציע; יעדע פראַזע דאַרף „שפּילן אַ ראָלע“. אַ גוטער דראַמאַטורג שרייבט ניט אויף קיין צוויי ווערטער, סיידן ער דאַרף זיי האָבן אין דער פּיעסע צוליב עפּעס: אָדער צוליב אַטמאָספערע, אָדער צוליב כאַראַקטער, אָדער צוליב קאָמעדישן אָפּרו, אָדער צוליב אַנטוויקלען די סיטואַציע. דראַמאַטורגן אָנפאַנגער באַגייען אָפטמאָל דעם פעלער פון שרייבן רייד נאָר דערפאַר, וואָס אין אמת׳ן לעבן

וואָלטן די מענטשן אַזוי גערעדט. אָבער אין אמת'ן לעבן גייט בכלל פאַרלאָרן אַ סך רייד. די דראַמע קאָן זיך ניט פאַרגינען צו זיין אַזוי פאַרשווענדעריש. דראַמאַטישער דיאַלאָג מוז זיין שפּאָרעוודיג און שפּאָרעוודיגקייט מיינט — קינסטלערישער, קריטישער אָפּקליב, צוועקמעסיגקייט.

דיאַלאָג מוז זיין ניט בלויז שפּאָרעוודיג, נאָר אויך סטיליסטיש אויסגעלייטערט. דער צושויער דאַרף קאָנען אויפכאַפּן דעם זין פון אַ פראַזע אָן שום אָנשטרענגונגען, עס דאַרף אים אָנקומען גרינג נאָכצופאָלגן די רייד. אין אַ בוך קאָן מען נאָכאַמאָל איבערלייענען אַן אומקלאָרע פראַזע. אין טעאַטער האָט דער צושויער ניט אַזאַ מעגלעכקייט. דער דראַמאַטורג דאַרף העלפן דעם עולם דערהערן די רייד און באַנעמען די געדאַנקען פון די דראַמאַטישע פּערזאָנען. ממילא טאָר דראַמאַטישער דיאַלאָג ניט זיין אַזוי לויז און צעשויבערט, ווי געשפּרעך איז אָפט אין אמת'ן לעבן. דער געבוי פון זאַץ דאַרף פאַרמאָגן אי אידיאָמאַטישע עכטקייט, אי די מעלה פון לויטערקייט און ריטם. די רייד אין טעאַטער דאַרפן זיך לייגן גרינג אויפן אויער. אויב סטיליסטישע לייטערונג איז נויטיג אין אַ דערציילונג אָדער אַ ראָמאַן, איז זי דאָפּלט נויטיג אין אַ דראַמע. דער ריטם פון דעם דראַמאַטורג'ס סטיל קאָן אַ סך העלפן אָדער שטערן סיי דעם שוישפּילער און סיי דעם צושויער.

דיאַלאָג דאַרף זיין צוגעפּאַסט צו די פּערזאָנען אין דער שפּיל און צום אַלגעמיינעם טאָן און אינהאַלט פון דער פּיעסע. יעדער מענטש אין אַ דראַמע דאַרף רעדן אויף אַן אייגענער שפּראַך, אַזוי צו זאָגן, אַ שפּראַך, וואָס פליסט אַרויס פון זיין כאַראַקטער און שפּיגלט אים אָפּ. איינער פון די סימנים פון פאַלשן דיאַלאָג איז דאָס, וואָס די רייד פּאָרן זיך ניט מיט דעם כאַראַקטער פון די מענטשן. ביי יעקב גאָרדינ'ען, צום ביישפּיל, רעדן די העלדן אַ סך „מאָראַלישע פראַזע" און „לעבנס־פילאָזאָפיע". אָבער די רייד זיינען ניט זייערע, שטאַמען ניט פון זייער מהות, נאָר זיי זיינען דעם פאַרפאַסער'ס רעיונות. אויב דער אָטעם פון אַ דראַמע ווערט באַשטימט דורך אירע פּערזאָנען, ווערט דער אָטעם פון די פּערזאָנען אַנטפּלעקט דורך זייערע רייד.

דער עפעקט פון „נאַטירלעכקייט" אין דיאַלאָג ווערט דערגרייכט ניט דווקא דורך געטרייער נאָכאַמונג פון דער טאָג־טעגלעכער שפּראַך, נאָר דורך סטיליסטישער לייטערונג, וואָס לאָזט איבער בלויז דאָס וועזנטלעכע אין אַ פראַזע. דער דיאַלאָג, וואָס קלינגט „נאַטירלעך" און ניט־געצוואונגען אויף דער בינע, איז געוויינטלעך אַ רעזולטאַט פון מיזאַמער אַרבעט, פון

שלייפן און פּאָלירן יעדע פראַזע אַזוי, אַז זי זאָל זיך באַהעפטן מיט דעם באַוואוסטזיין פון דעם צושויער אָן שום אָנשטרענגונג, אָן שום פאַרלוסט פון ענערגיע און צייט אויף צו פאַרטייטשן און באַנעמען דעם זין פון דער פראַזע. דערפאַרענע דראַמאַטורגן גיבן אָפּ אַ סך אויפמערקזאַמקייט צו דער סטיליסטישער זייט פון זייער „פראַזע“. זיי ווייסן, אַז אַ שטאַרקער רושם קומט אַמאָל אויף די פליגל פון אַ געלונגענעם אויסדרוק, וואָס טרעפט דירעקט צום צושויער, און אַז פאַרקערט — אַן אומגעלונגענע פראַזע שטעלט זיך דעם שוישפּילער ווי אַ ביין אין האַלז און לאָזט אים ממש נישט דערטראָגן איר זין און איר דראַמאַטישע באַדייטונג צו דער אוידיטאָריע.

„נאַטירלעכקייט“ איז אָבער נישט די איינציגע קוואַליטעט, וואָס דער דראַמאַטורג זוכט צו דערגרייכן אין דעם סטיל פון זיין דיאַלאָג. אויף וויפיל ער באַוויזט אַריינצוציען די אוידיטאָריע אין דער דראַמאַטישער אַקציע און אין די כאַראַקטערס פון דער שפּיל, קאָן ער זיך דערלויבן מיטצונעמען דעם עולם אין אַ וועלט און אַ סביבה, וואו עס גילט אַן אַנדער שפּראַך־ניוואָ, ווי די שפּראַך פון טאָג־טעגלעכן אומגאַנג. די בינע איז דאָס קלאַסישע אָרט פון פּאָעזיע, און אַפילו אין דער רעאַליסטישער דראַמע איז נישט אויסגעשלאָסן די מעגלעכקייט פון אַ דערהויבענער און דערהויבענדיגער שפּראַך. אויב די רייד זיינען נאָר דראַמאַטיש, אויב עס צאַפּלט זיך אין זיי אַן אָטעם פון געשפּאַנטן מענטשלעכן ווילן, וואָס רייסט זיך צום אויסדרוק; אויב זיי באַלייכטן דעם מענטשן פון אינעווייניג, זיינען דאָס אין דעם געגעבענעם מאָמענט די נאַטירלעכסטע ווייל די טרעפלעכסטע רייד. מען דאַרף געדענקען, אַז דראַמע בכלל האָט צו טאָן מיט קריזיס־מאָמענטן אין דעם מענטשנ׳ס לעבן, מיט מאָמענטן פון עמאָציאָנעלן און אידייאישן אויפרודער, ווען די „וואָכעדיגע“ שפּראַך איז שוין נישט בכח אויסצודריקן די אומגעוויינטלעכע איבערלעבונגען. פּאָעטישע שפּראַך קאָן דעריבער זיין מער נאַטירלעך אין אַזאַ פאַל איידער די טאָג־טעגלעכע שטייגער־שפּראַך. עס איז דאָך אין לעבן פון יעדן מענטשן פאַראַן אַ מאָמענט פון פייערלעכער איבערלעבונג, ווען ער זוכט „יום־טוב׳דיגע“ ווערטער אויף אויסצודריקן זיין געמיט. דער דראַמאַטורג קאָן אויסשיילן אַזוינע „יום־טוב׳דיגע“ רייד אַפילו פון דער וואָכעדיגער אומגאַנג־שפּראַך פון דעם ניט־קולטיווירטן מענטשן. אין דעם וואָקאַבולאַר (וואָרט־פאַרמעגן) פון יעדן מענטשן זיינען דאָ אַזוינע פּאָעטישע רייד, וואָס ער נוצט זיי זעלטן און איז קוים באַוואוסטזיניג וועגן זייער עקזיסטענץ, נאָר וואָס זיי קומען אים אויף די ליפּן צוזאַמען מיט אַן אָנשפּאַר פון אומגעוויינטלעכע עמאָציאָנעלע איבערלעבונגען.

אָבער אַזאַ מין פּאָעטישע שפּראַך קאָן גרינג אַראָפּזינקען צו דער מדרגה פון מליצה, אויב זי קומט נישט פון דעם מהות פון דעם כאַראַקטער, נאָר זי שטאַמט פון דעם אויטאָר׳ס אייגענעם זאַפּאַס ווערטער. דער דראַמאַטורג מוז זיין פאָרזיכטיג, אַז זיינע פּערזאָנען זאָלן נישט רעדן אויף זיין שפּראַך, סיידן דאָס זיינען מענטשן, וואָס ס׳איז פאַר זיי גאַנץ נאָרמאַל אַזוי צו רעדן. פּאָעטישע שפּראַך אין אַ דראַמע מוז נישט דוקא זיין ליטעראַריש־געפליגלטע, ביכלדיגע שפּראַך. ניט־געבילדעטע מענטשן קאָנען רעדן אויף אַ פּאָעטישן לשון מיט גראַמאַטיקאַלישע גרייזן און מיט אַ באַשרענקטן אויסוואַל פון שפּראַך־בילדער. אין דער פאָלק־שפּראַך איז פאַראַן אַן אוצר פון פּאָעטישן אויסדרוק. די מאָס פון פּאָעטישקייט אין דראַמאַטישן דיאַלאָג איז ניט דער ליטעראַרישער באַטרעף פון באַזונדערע פראַזן, ניט דער עלעמענט פון מאָס און גראַם, נאָר גראַד די דראַמאַטישקייט, די געשפּאַנטקייט פון די רייד, וואָס דורך זיי ליכטיגט אַ מענטשלעכער ווילן און מענטשלעכע עמאָציעס. אויב דער גראַד פון שפּאַנונג און דער־הויבונג, וואָס די דראַמאַטישע פּערזאָן לעבט דורך, שפּיגלט זיך אָפּ אין דער שפּראַך, וועט דאָס ממילא זיין פּאָעטישע שפּראַך.

דערביי דאַרף מען נאַטירלעך אין זינען האָבן די אַלגעמיינע ניוואָ, אויף וועלכער עס באַוועגט זיך די הויפּט־אַקציע, דעם זשאַנר פון דער דראַמע און די באַציאונג פון דעם דראַמאַטורג צו זיין מאַטעריאַל. ס׳איז זעלבסטפאַרשטענדלעך, אַז די שפּראַך פון טראַגעדיע וועט זיין פון אַן אַנדער קאַליבער איידער די שפּראַך פון פאַרס. און אַפילו אויב ס׳איז ניטאָ קיין שאַרפע גרענעץ־ליניע צווישן טראַגעדיע און דראַמע, צווישן דראַמע און קאָמעדיע, צווישן קאָמעדיע און פאַרס (ווי מיר וועלן זען אין דעם קומענדיגן שמועס), האָט יעדע פּיעסע פאַרט אַ באַשטימטן גרונד־טאָן, און דער דיאַלאָג דאַרף זיין צוגעפּאַסט צום גרונד־טאָן פון דער פּיעסע. פּאָעזיע און שטייגער־שפּראַך, ווערטער פון הויכן פּאַטאָס און ווערטער פון דריבנעם באַטרעף קאָנען אין אַ גלייכער מאָס זיין „נאַטירלעך". אין דעם דאָזיגן זין איז שעקספּיר געווען אַ סך מער „נאַטירלעך" און אויסגעהאַלטן מיט זיין געמיש פון הויכער פּאָעזיע און וואַלגאַרע קאַלאַמבורן, איידער עס זיינען יענע מאָדערנע דראַמאַטורגן, וואָס אַלע פּערזאָנען רעדן ביי זיי אויף דעם שרייבער׳ס מליצה־שפּראַך, צי אויף דער וואָכעדיגער שפּראַך פון שטייגער־לעבן.

שרייבער, ספּעציעל אומדערפאַרענע, דאַרפן אָבער געוואָרנט ווערן נישט צו שפּאַנען דעם וואָגן פאַר די פערד און נישט צו שלאָגן צופיל

אויף דער ליטעראַרישער פּראָזע אין אַ דראַמע. דאָס וואָרט טאָר ניט גיין אין פּאָראויס פון דער אַקציע און זיכער טאָר עס ניט ווערן אַן ענין פאַר זיך אין אַ דראַמע. דראַמאַטישער דיאַלאָג מוז דורכאויס זיין באַצוועקטער געשפּרעך, און ווי „שיין" אַ פּראָזע אָדער אַ מאָנאָלאָג זאָל נישט זיין, קאָן אַזאַ „שיין־שרייבעריי" ווערן אַ שטערונג פאַר דער שפּיל, אויב די רייד פון די פּערזאָנען זיינען נישט איינגעגלידערט אין דער אַקציע צי אין די כאַראַקטערס.

דיאַלאָג איז די שפּראַך פון דראַמע. אויב די ווערטער אין דער פּיעסע דינען נישט דעם גרונד־צוועק פון אַרויסברענגען און אַנטוויקלען די דראַמע, זיינען דאָס דברים בטלים, אומזיסטע רייד.

אַקטער שמועס

וועגן טראַגעדיע, קאָמעדיע און אַנדערע טיפּן דראַמע

וואָס האָבן מיר געירשנט פון דער גריכישער טראַ־געדיע און קאָמעדיע? — קאָמעדיע ווי אַן אויסדרוק פון פּראָטעסט. — דראַמע ווי אַ באַזונדער טיפּ פּיעסע. — מעלאָדראַמע ווי אַ מעטאָד פון פאַראיינפאַכונג. — די מאָדערנע „פּיעסע“ זוכט צו זיין „אַלץ פאַר אַלעמען“.

היינטיגע צייטן מאַכט מען גאָר אַ קנאַפּן ווענן פון איינטיילן פּיעסן לויט די טראַדיציאָנעלע קאַטע־גאָריעס: טראַגעדיע און קאָמעדיע. דאָס וואָרט „פּיעסע“, אָדער „שפּיל“ אָדער „טעאַטער־שטיק“ ווערט אין דעם מאָדערנעם טעאַטער באַנוצט פאַר אַלערליי דראַמאַטישע שאַפונגען און בינע־אויפפירונ־גען, און קיין שטרענגע גרענעץ־ליניע ווערט ניט געצויגן צווישן טראַגעדיע און דראַמע, צווישן דראַמע און קאָמעדיע, צווישן קאָמעדיע און פאַרס, צווישן פאַרס און הפקר־פּעטרישקע בורלעסק אָדער וואָדעוויל.

דאָס איינטיילן טעאַטער־שפּילן אויף טראַגעדיעס און קאָמעדיעס האָבן מיר געקראָגן בירושה פון דעם קלאַסישן גריכישן טעאַטער. פון דאָרטן האָבן מיר אויך געקראָגן די נעמען גופא — טראַגעדיע און קאָמעדיע. אָבער די היינטצייטיגע טראַגעדיעס און קאָמעדיעס האָבן זייער ווייניג געמיינ־שאַפטלעכס מיט די גריכישע מוסטערן פון צוריק מיט דריטהאַלבן טויזנט יאָר, כאָטש עפּעס פון זייער גרונד־געמיט איז פאַרבליבן.

ביי די פאַרצייטיגע גריכן איז טראַגעדיע און קאָמעדיע אַרויסגעוואַקסן פון איינע און די זעלביגע פאָלקס־מנהגים און יום־טובים: די פייערונגען

לבכוד דעם גאָט פון פרוכטיגקייט, דיאָניס. די פאָרמען פון די דאָזיגע פייערונגען זיינען געווען פאַרוואָרצלט אין דער לאַנד־ווירטשאַפט און וויין־צוכט. זיי האָבן אָפּגעשפּיגלט די טוישונג פון סעזאָנען, די פאַרשיידענע שטופן פון דעם לאַנד־ווירטשאַפטלעכן פּראָצעס און די שווערע אויסקומעניש פון די דאָרפס־מענטשן. די מאָטערניש ביים אויסשלאָגן חיונה פון דעם מאָגערן שטיינערנעם באָדן, די לאַנגע פּעריאָדן פון דחקות און פאַר־צווייפלטער מי זיך צו דערהאַלטן ביים לעבן זיינען איבערגעריסן געוואָרן דורך קורצע אָבער ברויזנדיקע פּעריאָדן פון „זיך לאָזן וואויל־גיין". ווען די גערעטעניש איז איינגעזאַמלט געוואָרן און דער וויין איז שוין געווען אין די פעסער, האָבן די דאָרפסלייט זיך אַרויסגעלאָזט הוליען. דורך רעליגיעזן

„פאַרשטעלטע" אָנטיילנעמער אין אַ קאָמאָס־פייערונג
פון אַן אַלט־גריכישער וואַזע־צייכענונג

ריטואַל, דורך אַלערליי סימבאָלישע צערעמאָניעס האָבן זיי אויסגעשפּילט דעם לעבנס־ציקל פון דעם גאָט דיאָניס, — זיין געבורט, זיין פרוכפערקייט, זיינע יסורים און זיין טויט. אָט־די יום־טובים זיינען געווען איינגעטיילט אין צוויי שטופן: די שטופע פון טרויער, און יאָמער, און געוויין, און טיפן באַנומענעם צער; און די שטופע פון פרייד, פון ברויזנדיקער לעבנס־לוסט, פון באַטרונקענער זאָרגלאָזיגקייט און אומגעצאַמטער תאוה. די דיאָניס־פייערונגען — דאָס זיינען געווען, אַזוי צו זאָגן, די ימים־נוראים פון די אַמאָליקע גריכן, און נאָך דער אימה'דיקער שטימונג פון יום־כיפור איז געקומען די לוסטיקע שטימונג פון שמחת־תורה.

פון דער ערשטער שטופע פון די דיאָניס־פייערונגען איז געבוירן געוואָרן די טראַגעדיע, פון דער צווייטער שטופע — די קאָמעדיע. אָבער

ביידע זיינען זיי געווען אַן אויסדרוק פון איין־און־דער־זעלביקער שייכות צווישן דעם מענטשן און דער אַרומיקער וועלט. דער גאָט דיאָניס איז געווען די סימבאָלישע פאַרקערפּערונג פון דעם פאָלקס־לעבן.

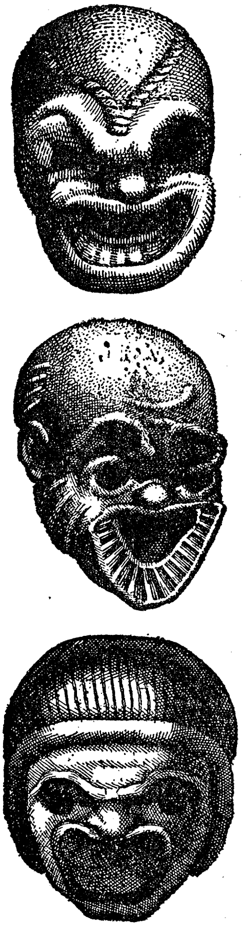
סיי די טראַגעדיע און סיי די קאָמעדיע האָבן צום אָנהויב געטראָגן דעם כאַראַקטער פון אַ מאַסן־שפּיל. דאָס וואָרט „טראַגעדיע" נעמט זיך פון דעם גריכישן וואָרט „טראַגאָס" — אַ באָק אָדער אַ צאַפּ. די אָנטיילנעמער אין דער צער־און־טרויער פּראָצעסיע זיינען געווען אָנגעטאָן אין ציגענע פעלן (די ציג און דער באָק זיינען געווען „הייליגע" חיות, וואָס דאָס האָט אָפּ־געשפּיגלט די וויכטיקייט פון דער ציגן־צוכט אין דערווירטשאַפט) און זייערע יאָמער־געזאַנגען זיינען געווען באַקאַנט ווי „באָקס־געזאַנגען". דער־פון נעמט זיך דאָס וואָרט „טראַגעדיע" — באָקס־געזאַנג. דאָס וואָרט „קאָמעדיע" נעמט זיך פון „קאָמאָס" — הוליאַנקע, שמחה, הפקר־פּעטרעשקע לוסטיקייט, קאַרניוואַל.

די פאָרמען פון די דיאָניס־פייערונגען זיינען מיט דער צייט איינגע־זאַפּט געוואָרן אין דעם גריכישן טעאַטער, ווען טעאַטער איז געוואָרן אַ פאָרמעלע געזעלשאַפטלעכע אינסטיטוציע. דער כאָר איז פאַרבליבן ווי אַן אויסדרוק פון דעם פאָלקס־כאַראַקטער פון די דיאָניס־פייערונגען. פאַר־בליבן איז אויך דער פייערלעכער געזעלשאַפטלעכער כאַראַקטער פון די טעאַטער־פאָרשטעלונגען און דער פונדאַמענטאַלער צונויפבונד צווישן טראַגעדיע און קאָמעדיע, ווי באַזונדערע אויסדרוקן פון איין און דער זעלביקער געזעלשאַפטלעכער דערשיינונג. פאַרבליבן איז אויך די טעמע וועגן דעם לעבן פון די געטער און דעם קאָנפליקט צווישן מענטש און גאָט (די כחות פון דער נאַטור). אין דער טראַגעדיע האָט דער דאָזיקער קאָנ־פליקט אומפאַרמיידלעך געפירט צו אַ קאַטאַסטראָפע פאַר דעם מענטשן, וועלכער איז געקומען אין צוזאַמענשטויס מיט די „העכערע" כחות, מיט דעם ווילן און דעם „יושר" פון די געטער. אין דער קאָמעדיע האָט דער פאָלקס־מענטש געקראָגן אַ מאָס באַפרידיקונג דורך דער בריה׳שאַפט פון דעם לץ און דעם קאָמעדיאַנט — וואָס דאָס האָט באַטאָנט די פּאַטענץ, דעם זעלבשטענדיקן באַטרעף פון דעם שאַפנדיקן מענטשן, זיין פייאיקייט גובר צו זיין די וועלט מיט אירע געטער דורך אויסלאַכעריי: פייגל זיינען פאַרוואַנדלט געוואָרן אין געטער, מענטשן אין חיות, דער סדר העולם איז איבערגעקערט געוואָרן מיטן קאָפּ אַראָפּ. טראַגיזם — די הילפלאָזיקייט פון דעם איינצלנעם מענטשן לגבי דער סביבה, האָט געקראָגן אַ דער־גאַנצונג אין דעם קאָמיזם — די אומשטאַנדהאַפטיקייט, די פאַרענדער־

לעכקייט, די קאַפּוירדיגקייט, די ווידערשפּרוכן אין דער סביבה, און דער זעלבשטענדיגער באַטרעף פון דעם מענטשן, וואָס קאָן, הייסט עס, שטעלן די וועלט מיטן קאָפּ אַראָפּ.

די גריכישע טראַגעדיע און קאָמעדיע האָט דורכגעמאַכט אַלערליי גלגולים, ביז זי איז צו אונז דערגאַנגען אין דער פאָרם פון דער היינט־צייטיגער „פּיעסע“. אָבער דורך די אַלע ענדערונגען איז פאָרט פאַרבליבן עפּעס אַזוינס, וואָס בינדט אונז צונויף מיט דער ווייטער פאַרגאַנגענהייט. דער איבעררייס פון כמעט טויזנט יאָר אין דער אַנטוויקלונג פון טעאַטער, ווען דער „קלאַסישער“ טעאַטער פון די גריכן און די רוימער איז פאַרשוואונדן און קיין נייער טעאַטער איז ניט געבוירן געוואָרן, — האָט פאָרט ניט איבערגעריסן דעם פאָדעם פון געשיכטע, און עפּעס פון דעם אַמאָליגן טעאַטער איז פאָרט דערגאַנגען צו אונז.

ווען מיר רעדן פון דער מאָדערנער טראַגעדיע און קאָמעדיע, קאָנען מיר ניט אויסשטרייכן פון חשבון די ווירקונג פון דעם קלאַסישן גריכישן טעאַטער אויף אונזער צייט און אונזער בינע. אמת, די פאָרמען פון אַ מאָדערנער טעאַטער־שפּיל האָבן ווייניג געמיינשאַפטלעכס מיט די פאָרמען פון דער גריכישער דראַמע, אָבער עפּעס איז פאַרבליבן אין אונזער טעאַטער פון דעם גרונדגעמיט פון דער גריכישער טראַגעדיע און קאָמעדיע. ביז היינט צו טאָג פאַסן מיר אויף טראַגעדיע ווי אַ קאָנפליקט צווישן דעם מענטשלעכן ווילן און די „אָביעקטיווע“ כחות פון לעבן, — אַ קאָנפליקט, וואָס מוז פירן צו אַ קאַטאַסטראָפע, ווייל פאַר די פונדאַמענטאַלע ווידערשפּרוכן צווישן דעם מענטשן און דער אַרומיגער וועלט איז ניט מעגלעך קיין האַרמאָנישע אויפלייזונג. פון דער אַנדערער



גריכישע קאָמעדישע מאַסקעס

זייט געפינען מיר אין דער קאָמעדיע איז דעם היפוך, אי די דערגאַנצונג פון טראַגעדיע: די טראַציגקייט פון דעם מענטשן, וואָס „באַשטעקט מיט פעדערן“ די „העכערע“, די אויטאָריטעטע כחות פון לעבן; די קאָפּויר־פאַרהעלטעניש צווישן דעם מענטשן און דער סביבה, דער רעוואָלט געגן דעם „סדר העולם“, געגן די איינגעפונדעוועטע מידות און באַגריפן פון „גוטס“ און „שלעכטס“, פון „רעכט“ און „אומרעכט“.

גריכישע סטאַטועטקע פון
אַ טראַגישן אַקטיאָר

די העלדן פון די גריכישע טראַגעדיעס זיינען געווען רק לעגענדאַרישע פיגורן — געטער, קעניגן און קריגס־העלדן. די זעלביגע העלדן האָבן פיגורירט אין די טראַגעדיעס פון די פאַרשיידענע דראַמאַ־טורגן. ביי עסכיל׳ן, סאָפאָקל׳ען און עוור־יפּיד׳ן געפינען מיר אומגעפער די זעל־ביגע סיוזשעטן. ניט נאָר איז עס ניט געווען קיין עולה, אַז אַ דראַמאַטורג זאָל זיך באַנוצן מיט אַן אַלטער „שוין געשפּיל־טער“ פאַבולע, — ס׳איז געווען זיין חוב דאָס צו טאָן, ווייל די פאַבולעס פון די גרויסע טראַגעדיעס זיינען געווען איינגע־וועבט אין די לעגענדעס פון פאָלק און צונויפגעבונדן מיט זיינע טראַדיציאָנעלע רעליגיעזע פייערונגען. אַזוי, צום ביי־שפּיל, באַנוצט זיך סיי עסכיל, סיי סאָפאָקל און סיי עווריפּיד — די דריי גרויסע דיכ־טער פון דער גריכישער טראַגעדיע — מיט דער לעגענדע פון אָרעסט, זון פון קעניג אַגאַמעמנאָן, וואָס האָט אויף דעם באַפעל פון איינעם פון די געטער דער־הרג׳עט זיין מאַמע ווי אַן אַקט פון נקמה דערפאַר, וואָס די מאַמע האָט דער׳הרג׳עט איר מאַן און אָרעסט׳ס פאָטער און האָט חתונה געהאַט מיט עגיסט׳ן, וועלכער האָט פאַרכאַפּט אַגאַמעמנאָנ׳ס טראָן. כאָטש אָרעסט האָט אויסגעפאָלגט אַ געטלעכן באַפעל און איז נאָכ־געקומען דעם הייליגן חוב פון נקמה, איז ער אָבער באַגאַנגען אַ שווערע זינד מיט דערמאָרדן זיין מאַמע און האָט די זינד געמוזט אויסקויפן דורך יסורים.

אין אַלע גריכישע טראַגעדיעס ווערט באַטאָנט אָט־דער מאָמענט פון שטראָף פאַר די זינד פון דעם יחיד געגן די געבאָטן פון די געטער, דאָס הייסט — געגן דער הערשנדיגער מאָראַל. און בעת די טעמעס און די העלדן זיינען געווען לעגענדאַרישע, זיינען אָבער די מאָראַלישע אורטיילן געווען צוגעפּאַסט צו די באַדינגונגען און האָבן געשטימט מיט די באַדערפענישן פון די הערשענדיגע שיכטן פון דער צייט, ווען די טראַגעדיעס זיינען אָנגעשריבן און אויפגעפירט געוואָרן.

די טראַגעדיע ווי אַן אויסדרוק פון די „אייביגע“ געזעצן פון דעם הערשנדיגן שיכט און דער הערשנדיגער מאָראַל איז פאַרבליבן אין די ליטעראַטורן פון די שפּעטערדיגע פעלקער און קולטורן — ביז צו אונזער צייט. ס'איז טאַקע נישטאָ קיין געמיינשאַפטלעכס, אין פּרט פון פאָרם, צווישן עסכיל'ס „אָרעסט“ און שעקספּיר'ס „האַמלעט“ אָדער „קעניג ליר“ (אַ צייט־שפּרונג פון כמעט צוויי טויזנט יאָר), אָבער די קאַסטאַסטראָפע פון דעם העלד, וואָס פאַרמעסט זיך געגן די יסודות פון דער הערשנדיגער מאָראַל (דאָס הייסט געגן די מאָראַלישע גרונטלאַגן פון דער הערשנדיגער געזעל־שאַפטלעכער אָרדענונג) איז כאַראַקטעריסטיש אויך פאַר שעקספּיר'ס טראַגעדיעס. דער כלל, אַז דער יחיד מוז אומקומען אין דעם געראַנגל מיט דעם ווילן פון די געטער, ווערט אַריבערגעטראָגן אויף דעם קאָנפליקט פון דעם יחיד מיט די „געטלעכע“ יסודות פון דער געזעלשאַפטלעכער אָרדענונג, מיט איר מאָראַל.

ביז היינט צו טאָג ווערט דער אויסדרוק „טראַגעדיע“ פאַרשטאַנען אין אַזאַ מין זין. אפילו ווען עס האַנדלט זיך וועגן אַ קאָנפליקט צווישן צוויי גרויסע און אַנטקעגנגעזעצטע שטריכן פון דעם מענטשלעכן כאַראַק־טער, — צווישן ליבע און פליכט, צווישן פּאַטריאָטיזם און פּערזענלעכע שטרעבונגען, איז דאָס אויך אַן אויסדרוק פון דעם ווידערשפּרוך צווישן דעם יחיד און דער געזעלשאַפט, ווייל פליכט איז דער באַפעל פון דער הערשנדיגער מאָראַל, להיפוך ליבע, וואָס דריקט אויס די אינטערעסן פון דעם יחיד. דער קאָנפליקט פון דעם מענטשן מיט דער סביבה — דאָס איז דער צייכן פון טראַגעדיע, ווי פון דראַמע בכלל.

טראַגעדיע איז, הייסט עס, אַ דראַמע פון גרויסן קאָנפליקט, וואו קיין אויפלייזונג איז ניט מעגלעך אָן אַ קאַטאַסטראָפע. דער איינצלנער מענטש מוז אומקומען אין דעם צוזאַמענשטויס מיט די „העכערע“ כחות אויסערן מענטשן. מאָדערנע טראַגעדיע באַשעפטיגט זיך אָפט מיט דעם קאָנקרעטן, מיט דעם טאָג־טעגלעכן, מיט דעם היינט־צייטיגן און מיט „פּראָסטע“

מענטשן (להיפּוך דער גריכישער און דער שפּעטערדיקער „קלאַסישער" טראַגעדיע פון דעם 17טן און 18טן יאָרהונדערט, וואו די העלדן זיינען שטענדיק געווען אָדער לעגענדאַרישע פיגורן, אָדער הויכגעשטעלטע פּערזענלעכקייטן, פאַרשטייער פון דעם הערשנדיקן שיכט). אָבער אויך אין מאָדערנער טראַגעדיע זיינען די קאָנפליקטן נישט קיין דריבנע, נישט קיין טאָג־טעגלעכע, נאָר פונדאַמענטאַלע: זיי שפּרייזן אַריבער די קאָנקרעטע סביבה, די דאַטירטע צייט און קריגן, הייסט עס, אַ „העכערע" באַדייטונג.

אַזוי, צום ביישפּיל, האָט איר געהאַט אַ געלעגנהייט צו זען אין ניו־יאָרקער טעאַטערס אַזעלכע מאָדערנע טראַגעדיעס ווי איבסענ׳ס „ראָסמערס־האָלם" און „מייסטערבילדער", „יודזשין אָ׳ניל׳ס „גרעיט גאָד בראַון", ערנסט טאָלער׳ס „מאַסע־מענטש", מאַקסוועל אַנדערסאָנ׳ס „ווינטערסעט" און נאָך און נאָך.

דאָס וואָרט דראַמע אין דעם באַגרענעצטן זין באַצייכנט אַ געוויסן טיפּ דראַמע, וואָס גרענעצט זיך אָפּ מיט טראַגעדיע אויף דער זייט פון שטאַרקן קאָנפליקט און מיט קאָמעדיע אויף דער זייט פון טראַציגער אָפּ־לאַכעריי פון דער סביבה. אין אַ דראַמע, ווי דאָס וואָרט ווערט פאַרשטאַנען אין אונזער צייט, האַנדלט זיך עס געוויינטלעך וועגן אַ קאָנקרעטער סביבה און וועגן צוזאַמענשטויסן פון מענטשלעכע ווילנס, אין וועלכע די „אייביקע" יסודות פון דער הערשנדיקער אָרדענונג ווערן נישט דוקא באַפרעגט אָדער אָנגעגריפן. גיכער ווערט אין אַ דראַמע אויסגעדריקט יענער טיפּ ווידער־שפּרוכן צווישן דעם יחיד און דער סביבה, וואָס קאָנען האַרמאָניזירט ווערן צייטווייליק, נישט אָנרירנדיק דערביי די „אייביקע" יסודות פון דער געזעל־שאַפטלעכער אָרדענונג. די „דריי־עק" סיטואַציע, צום ביישפּיל, — מאַן ווייב און געליבטער — איז אַ באַליבטע טעמע אין מאָדערנער דראַמע. צי די סיטואַציע ווערט אויפגעלייזט דורך אַ „גליקלעכן סוף" אָדער דורך אַ טראַגישן, שפּיגלט זי אָפּ אַ ווידערשפּרוך צווישן דעם יחיד און דער געזעל־שאַפטלעכער מאָראַל. אָבער דער דאָזיגער ווידערשפּרוך רירט ניט דוקא אָן די יסודות פון דער געזעלשאַפטלעכער אָרדענונג, פון וועלכע ער וואַקסט אַרויס. אין אַזאַ דראַמע ווערט זייער אָפט געמאַכט אַ פּרוּאוו צו באַרעכטיקן, דאָס הייסט האַרמאָניזירן, סיי די אינסטיטוציע פון הייראַט מיט דער גילטנדיקער מאָראַל און סיי די באַזונדערע פאַלן פון רעוואָלט קעגן דער דאָזיקער מאָראַל. אַנשטאָט צו באַטאָנען דעם פונדאַמענטאַלן ווידערשפּרוך צווישן דעם יחיד און די פעסטע „אייביקע" כחות פון דער איינגע־פונדעוועטער אָרדענונג, ווי דאָס ווערט געטאָן אין טראַגעדיע, ווערט אין

דער דראַמע אָפּגעשפּיגלט דער צוזאַמענפּלעכט פון היפּוכ׳דיגע כחות און ווירקונגען, וואָס שאַפט אַ מער אָדער ווייניגער שטאַנדהאַפטיגן באַלאַנס פון כחות אין דער געזעלשאַפט. בעת אין דער טראַגעדיע איז די אויפלייזונג שטענדיג אַ קאַטאַסטראָפישע, קאָן די הויפּט־אַקציע אין אַ דראַמע אויפגעלייזט ווערן אָן אַ קאַטאַסטראָפע.*)

וואָס איז שייך דער מאָדערנער קאָמעדיע, האָט זי אין פּרט פון אינהאַלט און בינע־פאָרם גאָר ווייניג גע׳ירשנ׳ט פון דער גריכישער קאָמעדיע. נאָר דער געמיט־קאָנטראַסט צווישן דער גריכישער טראַגעדיע און קאָמעדיע לאָזט זיך אויך אָנווענדן אויף דעם מאָדערנעם טעאַטער. אין היינט־צייטיגער קאָמעדיע געפינען מיר אַלע עלעמענטן פון אַפּלאַכעריי, קאַפּרירדיגקייט, קרום־שפּיגעלדיגע געשטאַלטונגען פון שטייגער־טיפּן און שטייגערישע לעבנס־פאַרהעלטענישן, וואָס זיינען פאַרוועבדט געוואָרן אין אַריסטאָפאַנ׳ס קאָמעדיעס. נישט מער, די מאָדערנע קאָמעדיע האָט זיך פאַרצווייגט אויף אַ צאָל פאַרוויילונג־זשאַנרען, וואָס זיינען קנאַפּ־דראַמאַטיש, כאָטש היסטאָריש זיינען זיי נאָענטע קרובים מיט דעם קאָמעדישן טעאַטער, ווי, צום ביישפּיל, קלאָונאַדע, קונצן־מאַכעריי, לוסטיגער טאַנץ, דאָס פאַרשייטע לידל, דער סאַטירישער קופּלעט. די מאָדערנע קאָמעדיע וואָלט לויט איר געמיט געשטימט מיט דעם גריכישן „קאָמאָס“, ווען מען זאָל צונויפנעמען אין איין קאַטעגאָריע די קאָמעדישע פּיעסע, די אָפּערעטע, דעם בורלעסק, דעם באַל־מאַסקאַראַד, דעם צירק און דעם וויין־קעלער.

נאָר ווען מיר רעדן וועגן קאָמעדיע אין מאָדערנעם טעאַטער, מיינען מיר דוקא די קאָמעדישע פּיעסע. אין דעם דאָזיגן זין אונטערשיידט זיך קאָמעדיע פון טראַגעדיע און פון „דראַמע“ נישט אַזוי מיט איר אינהאַלט, ווי מיט איר באַציאונג צו דער גרונד־טעמע און הויפּט־אַקציע. ס׳איז אַן אַלטער כלל, אַז איין־און־די־זעלביגע דראַמאַטישע סיטואַציע קאָן דינען ווי

*) ווי ביישפּילן פון מאָדערנער דראַמע, וואָס אייך איז אויסגעקומען צו זען, קאָן מען אָנגעבן איבסענ׳ס „נאָראַ“, טשעכאָוו׳ס „דריי שוועסטער“, בערנאַרד שאָ׳ס „קאַנדידאַ“ און „האַרטברעיק האַוז“, גאָרקי׳ס „נאַ דניע“ און „יעגאָר בוליטשעוו“, סטרינדבערג׳ס „פאָטער“ און נאָך און נאָך. אין דער אידישער דראַמאַטורגיע קאָן אין דער קאַטעגאָריע דראַמע אַריינגערעכנט ווערן שלום אַש׳ס „מאָטקע גנב“ און „גאָט פון נקמה“, ה. לייוויק׳ס „שמאַטעס“ און „קייטן“, ש. אַנ—סקי׳ס „דיבוק“, שלום עליכמ׳ס „טוביה דער מילכיגער“ און „שווער צו זיין אַ איד“, יעקב גאָרדינ׳ס „גאָט, מענטש און טייוול“, פּ. בימקאָ׳ס „דעמבעס“ און „גנבים“, און אַ צאָל אַנדערע. דאָס איז בשום אופן נישט קיין רשימה פון די באַקאַנטע דראַמאַטישע ווערק, נאָר בלויז אַ פּאָר צופעליגע ביישפּילן פון דעם טיפּ פּיעסע, וואָס ווערט געוויינטלעך קלאַסיפיצירט ווי דראַמע.

אַ טעמע פאַר טראַגעדיע אָדער קאָמעדיע. אין שעקספּיר׳ס „אָטעלאָ“, צום בײַשפּיל, איז די הויפּט־אַקציע געבויט אויף אַ קאָנפליקט צווישן ליבע און אײַפערזוכט. בײַ שעקספּיר׳ן באַקומט זיך אַ טראַגעדיע. אָבער די זעלביגע טעמע אין דער באַהאַנדלונג פון קאָנגרעוו׳ס קאָמעדיע אין דעם 17טן יאָרהונדערט (בלויז עטלעכע צענדליק יאָר נאָך שעקספּיר׳ס טויט) קריגט „אַ פּנים פון חוזק“. אין אַ קאָמעדיע פאַרטיפט זיך ניט דער דראַמאַטורג נישט אין זײַנע כאַראַקטערס און נישט אין די קאָנפליקטן צווישן דעם יחיד און דער סביבה. געוויינטלעך ווערן פאַרלייגט אין דעם פונדאַמענט פון אַ קאָמעדיע מינדערוויכטיגע קאָנפליקטן, אָדער אַ לײַכטזיניגע, אויבער־פלעכלעכע באַציאונג מצד דעם דראַמאַטורג (און די צושויער) צו פונדאַמענטאַלע קאָנפליקטן. אין אַ קאָמעדיע איז דער „גליקלעכער סוף“ גאַנץ נאַטירלעך און לאָגיש, אַפילו ווען ער שטימט ניט מיט דער לאָגיק פון לעבן, ווײַל דאָ איז דער דראַמאַטורג נישט אויסן אויפצודעקן די טיפע ווידער־שפּרוכן פון לעבן, נאָר פאַרקערט, — צו האַרמאָניזירן זיי, מאַכן זיי צו קלײנגעלט, מאַכן גרינג זייער ליזונג, בײַקומען זיי דורך געלעכטער און דורך קאַפּוירדיגער געשטאַלטונג פון דערווירקלעכקייט. געוויינטלעך ווערט אין קאָמעדיע אויסגעמיטן די טיפע איבערלעבונג, דער שטאַרקער קאָנפליקט, און אויב אַזוינע עלעמענטן ווערן באַנוצט, ווערן זיי מיט אַ כיון פאַרפלאַכט און פאַרלײַכטזיניגט. זיטן, לעבנס־שטייגער, דער הומאָר פון סביבה און פון שטייגער־פּערסאָנאַזש, — דאָס איז דער שטאָף פון וועלכן קאָמעדיע ווערט געשאַפן.

להיפּוך דער טראַגעדיע, וואָס שפּיגלט אָפּ די פעסטקייט, די באַשטייענ־דיגקייט, די כלומרשטע „אייביגקייט“ פון דעם סדר העולם, שפּיגלט אָפּ די קאָמעדיע פונקט דאָס פאַרקערטע: דעם פּראָצעס פון ענדערונג אין דער געזעלשאַפט, דעם מאָמענט פון טראַנזיציקייט געגן די אָנגענומענע מידות פון געזעלשאַפטלעכן לעבן און מאָראַל. אין דעם דאָזיגן זין איז קאָמעדיע סיי אַ סימן פון אַזוינע ענדערונגען אין דעם קוק אויפן לעבן און סיי אַ מיטל. די קאָמעדישע אויפפּאַסונג פון דער סביבה איז אַליין אַ כח, וואָס ווירקט אין דער ריכטונג פון ענדערונג, פון פאַרלאַכן אויף טויט. חוזק און אָפּ־לאַכעריי דריקט אויס די אומשטאַנדהאַפטיגקייט פון די אויסגעלאַכטע לעבנס־שטריכן. דורך אויסלאַכעריי קאָן דער יחיד „מאַכן פיפקע“ פון די הערשענדיגע אינסטיטוציעס, מידות, געזעצן, פּערזאָנען.

דאָס הייסט, פאַרשטייט זיך, ניט אַז די מאָדערנע קאָמעדיע־שרײַבער זײַנען טאַקע אויסן צו „פאַרלאַכן אויף טויט“ די הערשענדיגע אָרדענונג.

עס הייסט בלויז, אַז אויף וויפיל זיי פּאַסן אויף די סביבה קאָמעדיש, קומען זיי אַנטקעגן די שטימונגען פון די צושויער, וואָס האָבן אַ קריטישע און אַ טראַציגע באַציאונג צו די „הייליגע" און „אייביגע" אינסטיטוציעס.

מיר וועלן זיך דאָ ניט אונטערנעמען אָנצוגעבן וועלכע ס'איז ביישפּילן פון דער קאָמעדישער פּיעסע, ווייל דער דאָזיגער טיפּ דראַמע איז שטאַרק פאַרשפּרייט אין דעם מאָדערנעם טעאַטער און איז אַזוי פאַרשיידנאַרטיג, אַז ס'איז ניט שייך אָנצורופן די אָדער יענע פּיעסע פון דעם אָדער יענעם דראַמאַטורג. אין אידישן טעאַטער זיינען באַקאַנט די קאָמעדיעס פון גאָלד־פאַדען, שלום עליכם, פּרץ הירשביין, ז. ליבין, ל. קאָברין, אָסיפּ דימאָוו און אַנדערע. אָבער אין דער וועלט־ליטעראַטור ווייסט איר נישט פון וואָס און פון וועמען פריער אָנצוהויבן: פון דעם שפּאַניער לאָפּע דע וועגאַ פון 17טן יאָרהונדערט? פון דעם פראַנצויז מאָליער און דעם ענגלענדער שעקספּיר פון דער זעלבער עפּאָכע? פון דעם רוסישן גאָגאָל פון 19טן יאָרהונדערט? פון דעם אירלאַנדיש־ענגלישן בערנאַרד שאָ? צי גאָר פון דעם היינט־צייטיגן אַמעריקאַנער דזשאָרדזש ס. קאָופמאַן?

קאָמעדיע און טראַגעדיע זיינען נאָך אַלץ די צוויי גרונד־טיפּן פון דראַ־מאַטישער ליטעראַטור, אָבער די צווישענדיגע טיפּן פאַרבינדן די צוויי עקסטרעמען אַזוי, אַז ס'איז ממש אוממעגלעך אָנצואווייזן אויף אַ גרענעץ־ליניע. די דראַמע געהערט צו דער קאַטעגאָריע טראַגעדיע, בעת פאַרס, בורלעסק און בכלל וואָדעוויל געהערן צו דער קאַטעגאָריע קאָמעדיע. אַ פאַרס איז אַ קאָמעדיע, וואו דער שרייבער רעכנט זיך נישט שטאַרק מיט דער לאָגיק פון כאַראַקטער און סיטואַציע. וואַרשיינלעכקייט, גלויבלעכקייט ווערן דאָרט אָפט איגנאָרירט אָדער באַצוואונגען. אין אַ פאַרס קאָנען פּאַסירן זאַכן, וואָס לייגן זיך ניט אויפן שכל, וואָס פליסן ניט אַרויס ניט פון כאַראַקטער און ניט פון סיטואַציע. אויף דער בינע קאָן אָבער אַ פאַרס האָבן אַן אייגענע טעאַטראַלישע לאָגיק און גלויבלעכקייט. בורלעסק גרענעצט זיך מיט פאַרס אויף דער זייט פון חוזק און גראָטעסקער איבער־טרייבונג. נאָר בעת אַ פאַרס איז באַזירט אויף אַ געשריבענער פּיעסע, אויף אַ דראַמאַטורגישער פאַבולע, איז דאָס נישט דוקא נויטיג אין אַ בורלעסק. דאָרט איז די הויפּט־זאַך דער מאָמענט פון אָפּלאַכעריי, פון חוזק און סעקסועלן „הומאָר". כאָטש דאָס זיינען לעגיטימע עלעמענטן אין דער קאָמעדיע פון פריערדיגע יאָרהונדערטער, ווערט אָבער אין דער מאָדערנער קאָמעדיע אויסגעמיטן אַן איבערוואָג פון פאַרס און בורלעסק אויף דעם חשבון פון דער קאָמעדישער פאַבולע.

פאַראַן נאָך אַ ברייט־פאַרשפּרייטער טיפּ פּיעסע אין מאָדערנעם טעאַטער, וואָס טוליעט זיך צו דער טראַגעדיע און איז נאָענט צו קאָמעדיע: דאָס איז מעלאָדראַמע. געוויינטלעך האָט מעלאָדראַמע צו טאָן מיט שטאַרקע קאָנפליקטן און מיט מאָמענטן פון קאַטאַסטראָפע אָדער ערב־קאַטאַסטראָפע. אָבער די שטורעמדיגקייט פון די קאָנפליקטן אין אַ מעלאָדראַמע, זייער „בלוט־און־דונער" קוואַליטעט איז ניט דווקא קיין סימן פון דראַמאַטישער וועזנטלעכקייט. אויף וויפיל די שפּיל דרייט זיך אַרום איין צענטראַלער אַקציע, איז דאָס אַן אומיסטן־אויסגעפורעמטע אַקציע, וואָס איז אויס־גערעכנט צו שאַפן דווקא אַ שאַרפע קאָליזיע. דער דירעקטער צוזאַמענשטויס פון צוויי דייטלעך־קעגנערישע כחות, צוויי קלאָרע היפּוכ'ן, — דאָס איז דער באַליבטער מעטאָד פון מעלאָדראַמע. ס'איז אָדער אַהין, אָדער אַהער; אָדער דער מאַן גיט זיך אָפּ אינגאַנצן זיין קאַריערע און פאַרנאַכלעסיגט זיין ווייב, אָדער ער גיט־אויף זיין קאַריערע און ווערט אַ גוטער פאַמיליע־מאַן; אָדער דער פאָטער פאַרנאַכלעסיגט זיינע קינדער, אָדער ער באַגייט זעלבסטמאָרד, כדי די קינדער זאָלן קריגן זיין „אינשורענס"־געלט; אַז איינער איז אַן אויסוואורף, איז ער דאָס ביז אַרונטער; ווען איינער איז אַ לייטישער מענטש, איז ער מיט אַלע מעלות. קיין נאָרמאַלע מענטשן טויגן ניט פאַר דער מעלאָדראַמע, עס טויגן פאַר איר אויך ניט קיין דראַמאַטישע סיטואַציעס, וואו די ווידערשפּרוכן זיינען נישט קיין העלע און קיין שטורעמדיגע. די אמת'ע שטריכן פון דער סביבה, צי פון באַזונדערע פּערזאָנען ווערן אַרויסגעשיילט פון דעם קאָמפּליצירטן געוועב פון לעבן און דערלאַנגט אין זייער „ריינער", דאָס הייסט, — נאַאיוו־פאַראיינפאַכטער פאָרם. די מענטשן זיינען נישט קיין מענטשן, נאָר טרעגער פון אַן איין־איינציגן כאַראַקטער־שטריך, דער קאָנטראַסט צווישן „גוטע" און „שלעכטע" מענטשן, צווישן „פּאָזיטיווע" און „נעגאַטיווע" כאַראַקטער־שטריכן איז אַ דייטלעכער. די מעלאָדראַמע איז געוויינטלעך באַפעלקערט מיט מלאכים און טייוואָלים. וואָס צווישן זיי איז ניטאָ קיין שום געמיינשאַפטלעכער שטריך. אין אַ נויט, ווען דאָס איז וויכטיג פאַר דער פאַבולע, קאָן אַ „שלעכטער" מענטש פאַרוואַנדלט ווערן אין אַ „גוטן", און דעמאָלט איז די פאַרוואַנדלונג אַ פולשטענדיגע. און אין די קאָנפליקטן צווישן די „גוטע" און „שלעכטע" מענטשן איז ניט שייך קיין האַרמאָנישע אויפלייזונג; דער איינציג־מעגלעכער „גוטער סוף" אין אַ מעלאָדראַמע איז דער טריאומף פון דעם העלד איבער דעם אויסוואורף, פון ליבע איבער די אינטריגאַנטן, וואָס זוכן זי צו צעשטערן.

אויף דער זייט פון דער פאַבולע איז מעלאָדראַמע געבויט נישט אַזוי אויף דער לאָגיק פון דער דראַמאַטישער סיטואַציע, ווי אויף צופאַל. פּעריפּעטיע, דער מאָמענט פון צופאַל, וואָס ענדערט די ליניע פון דער דראַמאַטישער אַקציע, איז אַ גרונד־שטיין פון מעלאָדראַמאַטישער קאָנ־סטרוקציע. די דינאַמיק פון אַקציע איז דאָרט אַן ענין פאַר זיך, אַ מיטל צו איבעררײַשן, צו פאַרטשמעליען דעם עולם, צו מאַכן דעם צושויער גאַפן און אים האַלטן געשפּאַנט.

נאָר גראָד דערפאַר, וואָס מעלאָדראַמע איז געבויט אויף שטאַרקע קאָנפליקטן, צווישן וועלכע ס׳איז נישט מעגלעך קיין האַרמאָנישע אויפ־לייזונג, קומט זי אָן צו דער קאָמעדישער אויפלייזונג, צום „גליקלעכן סוף״ דורך דער אַריינמישונג פון אַ צופעליגן, זייטיגן עלעמענט, דורך דעם מעטאָד פון „גאָט־פון־דער־מאַשין־אַרויס״. גראָד דערפאַר, וואָס די מענטשן זיינען דאָרט געשטאַלטעט ווי איין־אַרטיגע באַשעפענישן, מיט איין גרונד־שטריך פון כאַראַקטער, באַקומט זיך אָפטמאָל אַ קאָמעדישער איינדרוק פון אומנאַטירלעכקייט, פון אומיסטענדיגן שאַרזש. און גראָד דערפאַר, וואָס אין דעם קאָנפליקט זיגט נישט דער שטאַרקערער צד, נאָר דער גערעכטער צד, קריגט די מעלאָדראַמע זייער אָפט אַן אויסזען פון קאָמעדישן חוזק איבער דער ווירקלעכקייט.

מעלאָדראַמע איז צוגעפּאַסט צו די עמפינדלעכקייטן פון אַ קנאַפּ־קולטיווירטער אוידיטאָריע, וואָס פאַרשטייט זיך נישט אויף קיין דינקייטן. אַלץ איז דאָרט דייטלעך דורך פאַראיינפאַכונג, אַלץ איז דאָרט קלאָר ווי אין אַן עלעמענטאַרער דיאַגראַמע פון אַ קאָמפּליצירטער מאַשין, וואָס לאָזט אויס די דעטאַלן און גיט־אָן בלויז די גרונד־שטריכן. דייטלעך איז אויך די עטישע זייט פון דער שפּיל. עס קאָן נישט זיין קיין צווייפל וועגן דער „גוטסקייט״ אָדער „שלעכטקייט״ פון דער צי יענער פּערזאָן, וועגן „יושר״ און „עולה״, וועגן דעם גערעכטן צד און דעם אומגערעכטן. דעריבער איז פאַר מעלאָדראַמע כאַראַקטעריסטיש אָפּצושפּיגלען די גילטיגע מאָראַל־באַגריפן, די אָנגענומענע עטישע ווערטן פון דער געגעבענער סאָציאַלער סביבה. דער „גוטער סוף״ שטימט מיט די וואונטשן פון דעם עולם, דער טריאומף פון די „גוטע״ איבער די „שלעכטע״ מענטשן, פון די גערעכטע איבער די אומגערעכטע שטימט מיט די גאַנגבאַרע, אומקריטיש־אָנגענומענע „מאָראַלישע יסודות״ פון דער הערשענדיגער געזעלשאַפטלעכער אָרדענונג.

דאָס הייסט בשום אופן ניט, אַז דער מעלאָדראַמאַטישער מעטאָד איז שטענדיג אַ סימן פון אומקינסטלערישקייט, פון אָפּאָרטוניסטישן צופּאַסן זיך

צו דער מאסן־מענטאַליטעט. ניין, פאַראַן אין לעבןווירקלעך־היפּוכ׳דיגע כחות, וואָס צווישן זיי איז קיין האַרמאָנישע אויפלייזונג נישט מעגלעך; פאַראַן דראַמאַטישע סיטואַציעס, וואָס קאָנען ניט געשטאַלטעט ווערן אַנדערש ווי דורך אַ דירעקטן און גוואַלדזאַמען קאָנפליקט; פאַראַן מאָמענטן, ווען דער אויסוועג פון אַ דראַמאַטישער סיטואַציע איז ווירקלעך אַ באַשרענקטער: אַהין אָדער אַהער. ווען דער אַרבעטער אין איינער פון די פיינע מעלאָדראַמעס (אַלבערט מאַלצ׳עס „בלעק פּיט") האָט פאַר זיך די ברירה אָדער צו ווערן אַ שפּיאָן, פאַררעטן זיינע חברים און דורכדעם ראַטעווען זיין ווייב און קינד, אָדער בלייבן געטריי צו זיינע חברים און לאָזן זיין ווייב אומקומען, — איז דאָס טאָקע אַ מעלאָדראַמאַטישע סיטואַציע מיט אַ גראַד־ליניגן שטאַרקן קאָנפליקט. אָבער קיין דריטער אויסוואַל איז אין אַזאַ סיטואַציע ניט מעגלעך. אָדער דער אַרבעטער וועט האַנדלען אַזוי ווי דזשאָו קאָוואַרסקי האָט געהאַנדלט אין „בלעק פּיט" און פאַרראַטן זיינע חברים, אָדער ער וועט האַנדלען אַזוי ווי פּרינסי, דער העלד פון דעם זעלביגן מאַלצ׳עס ראָמאַן, „אונטערערדישער שטראָם", האָט געהאַנדלט און אויסקלייבן דעם וועג פון מאַרטירערטום. נישט מע קאָן אויסזעצן געגן אַזאַ מעלאָדראַמאַטישער אויפלייזונג און נישט מע קאָן האָבן טענות צום דראַמאַטורג, אַלעמאַי האָט ער בכלל פאַרטראַכט זיין פּיעסע אין דעם פּלאַן פון אַזוינע קאָנפליקטן. דאָ האָבן מיר צו טאָן נישט מיט קיין נאַאיווער פאַראיינפאַכונג פון אַ קאָמפּליצירטן ווידערשפּרוך, נאָר מיט אַן אורשפּרינג־לעכער איינפאַכקייט און ממילא מעלאָדראַמאַטישקייט פון אַ ווידערשפּרוך צווישן דעם יחיד און דער סביבה. אַ סך גרויסע ווערק אין דער דראַמאַטי־שער ליטעראַטור זיינען געבויט דוקא אויף אַזוינע מעלאָדראַמאַטישע קאָנפליקטן, פונדעסטוועגן געפינט מען דאָרט אי אמת׳דיגע מענטשן, אי רעאַלע שייכות׳ן צווישן דעם מענטשן און דער וועלט.

דאָס זעלביגע איז מיט פאַבולע. „שטאַרקע" געעשעעענישן און דער עלעמענט פון צופאַל מוזן ניט דוקא זיין אַ וואולגאַריזאַציע פון לעבן. „צו־פאַל" איז אַליין איינער פון די געזעצן, פון די נאָרמען אין אַ קאָמפּליצירטן לעבנס־פּראָצעס, און דער דראַמאַטורג מעג פאַרפאַסן זיין פאַבולע מיט דער הילף פון צופאַל־מאָמענטן, אויב דאָס איז פאַר אים נויטיג אויף דורכ־צוטראָגן זיין גרונד־אידייע.

ווען מיר רעדן וועגן דער מעלאָדראַמע ווי אַ פאַרשפּרייטן טיפּ פּיעסע, מיינען מיר, הייסט עס, נישט אַזוי דעם סטרוקטאַרישן מעטאָד פון שאַרפע קאָנטראַסטן און גראַדליניגע קאָנפליקטן, נאָר די נאַאיווע פאַראיינפאַכונג

און די וואולגאַריזאַציע פון קאָמפּליצירטע פּאַרהעלטענישן צווישן מענטש און מענטש, צווישן כאַראַקטער און סביבה. אַזוינע מעלאָדראַמעס אָפּערירן אָמאָל מיט עלעמענטן פון טראַגעדיע, נאָר אויף דעם קולטיווירטן צושויער ווירקן זיי ווי קאָמעדיע אָדער גאָר ווי פאַרס.

ווי מיר האָבן באַמערקט צום אָנהויב פון דעם שמועס, מאַכט מען היינטיגע צייטן אַ קנאַפּן ווענז פון איינטיילן פּיעסן לויט די אָנגעגעבענע קאַטעגאָריעס. אַזאַ איינטיילונג איז אין עצם אַקאַדעמיש, ווייל אין דער פּראַקטיק פון מאָדערנעם טעאַטער שפּילט זי קיין ראָלע ניט. היינטיגע צייטן איז זייער שווער צו באַשטימען אויף זיכער צי די אָדער יענע פּיעסע איז אַ טראַגעדיע, אַ דראַמע, צי גאָר אַ קאָמעדיע. די אַלע עלעמענטן, די אַלע באַציאונגען פון דעם דראַמאַטורג (און די צושויער) צו דער גרונד־טעמע קאָן מען געפינען אין איין און דער זעלביגער פּיעסע.

נעמען נעמט זיך עס נישט סתם פון „מאָדע", נאָר פון דער פאַרשיידנ־אַרטיגקייט פון אַ מאָדערנער טעאַטער־אוידיטאָריע. ביי אַ טעאַטער־פאָר־שטעלונג היינטיגע צייטן זיצן מענטשן פון פאַרשיידענע סאָציאַלע שיכטן, מיט פאַרשיידענע באַציאונגען צו דער סביבה. ממילא קאָן שוין דאָרט נישט גילטן בלויז דער „הויכער סטיל" פון טראַגעדיע, וואָס איז אַזוי אָנגעמאָסטן אויף דעם הערשענדיגן שיכט. עס קאָן דאָרט אויך נישט גילטן דורכאויס דער מאָמענט פון דער סאַטירישער סאָציאַלער קאָמעדיע, וואו די געזעל־שאַפטלעכע אָרדענונג ווערט באַקעמפט דורך חוזק. אויף וויפיל די אויבערשטע שיכטן זיינען די באַלעבאַטים פון לעבן, זיינען די העלדן פון אַ מאָדערנער פּיעסע — פאַרשטייער פון העכערן קלאַס; אויף וויפיל דער מיטל־שיכט איז אַ שותף (מעג זיין אַ „אינגערער" שותף) צו דער הערשענ־דיגער אָרדענונג, איז ער פאַרטראָטן אין דער פּיעסע ווי דער טרעגער פון אַלע לעבנס־טוגענטן (בפרט נאָך, אַז דער מיטל־שיכט שאַפט די מער־הייט פון דער טעאַטער־אוידיטאָריע); און אויף וויפיל די „אונטערשטע" קלאַסן לאָזן זיך אַלץ מער פילן אין דעם געזעלשאַפטלעכן לעבן און קריגן אַלץ מער אָנזען און דעה אַ דאַנק זייער דינאַמישער ראָל אין דער געזעל־שאַפט, ווערט אויך זיי צוגעטיילט אַ היבשע „ראָל" אין דער פּיעסע. אויב פון איין זייט האָט די מאָדערנע פּיעסע אין דעם קאָמערציעלן טעאַטער נאָך איינגעהאַלטן די „קלאַסישע" טראַדיציע פון געבן דעם הערשענדיגן שיכט אַ „העלדן"־ראָל אויף דער בינע און דעם „פּראָסטן" מענטשן — אַ חוזק־ראָל, האָט אָבער דער „פּראָסטער" מענטש זיך שוין אויף אַזוי פיל באַ־פעסטיגט אין דער געזעלשאַפט, אַז אויך ער ווערט גאַנץ אָפט אַרויסגעפירט

אויף דער בינע אין פּאָזיטיווע העלדן־ראָלן. מיר רעדן דאָ ניט פון יענע דראַמאַטורגן, וואָס זיינען באַשטימט אָריענטירט אויף דעם „פּראָסטן" מענטשן און סאָלידאַריזירן זיך מיט די „אונטערשטע" קלאַסן; נאָר אַפילו די דראַמאַטורגן, וואָס זוכן צו „געפעלן אַלעמען", זיינען געצוואונגען צו מאַכן פּלאַץ אויף דער בינע פאַר דעם אַרבעטער און דעם „קליינעם מענטשעלע" אין פּאָזיטיווע ראָלן.

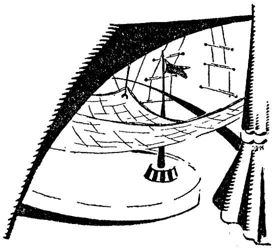
ממילא זיינען זיי אויך געצוואונגען צו פאַרוואַנדלען זייערע פּיעסן אין אַ מין באַלאַנס פון קאָמעדישער און טראַגעדישער באַציאונג צום לעבן, אין אַ קאָמפּראָמיס צווישן די טרעגער פון דער אידייע פון „אייביגקייט" בנוגע דער היינטיגער אָרדענונג און די טראַציגע אָרונטעררייסער פון דער דאָזיגער אידייע, די האָפערדיגע און וואוילערישע אויסלאַכער פון די אַלע „הייליגקייטן" און „אייביגקייטן".

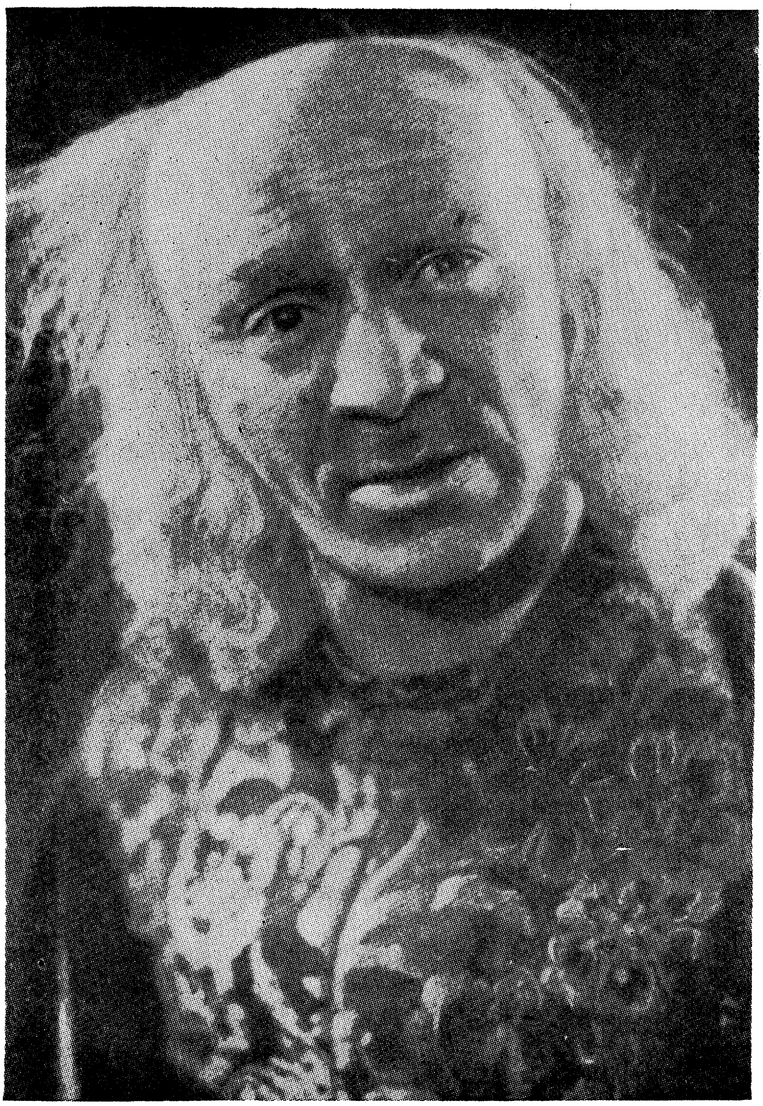
ניין, דער מאָדערנער קאָמערציעלער טעאַטער קאָן זיך נישט פאַרגינען נישט דעם לוקסוס פון ריינער „הויכער טראַגעדיע" און נישט די ריזיקע פון ריינער סאָציאַלער קאָמעדיע. ממילא מוז ער זיך שיידן מיט דער „קלאַסישער" איינטיילונג פון דראַמע אויף טראַגעדיע און קאָמעדיע. די מאָדערנע טעאַטער־שפּיל, די „פּיעסע", די „פּלעי" איז אין איר עצם פאָרם — אַ פאַרזוך צו האַרמאָניזירן דעם קאָמפּלעקס סאָציאַלע ווידערשפּרוכן און שאַפן אַ סאָציאַלן „אַנסאַמבל" פון פאַרשיידענע געזעלשאַפטלעכע „ראָליסטן", פון די פאַרשיידענע קלאַסן, גרופּן און שיכטן, וואָס זייערע אינטערעסן זיינען אי שאַרף־געגנעריש אי איבערגעפלאָכטן אין דעם געזעל־שאַפטלעכן פּראָצעס.

אַזוי פיל וועגן דער אַקאַדעמישער קלאַסיפיקאַציע פון פּיעסן. מיר'ן שליסן די ריי שמועסן וועגן דראַמאַטישער ליטעראַטור מיט דער באַ־מערקונג, אַז דראַמאַטישע ליטעראַטור איז נישט בלויז דער רוי־שטאָף פון טעאַטער, נאָר זי האָט אַ זעלבשטענדיגע ווערט ווי ליטעראַטור. אין בוך־פאָרם קאָן אַ דראַמע אויסאיבן אויפן לייענער ניט קיין קלענערן רושם, ווי אַ ראָמאַן. אויף וויפיל דער לייענער איז אויך אַ מיטשאַפער, קאָן ער אין זיין פאַנטאַזיע „אויסשפּילן" די געלייענטע דראַמע אויף דער בינע און קאָנקרעטיזירן די מענטשן און זייערע אַקציעס. דעם דראַמאַטורג'ס שפּראַך קאָן פון פאַפיר האָבן נאָך אַ שטאַרקערע ווירקונג ווי פון דער בינע אַראָפּ, ווייל דער לייענער קאָן קאָנטראָלירן די שנעלקייט פון אויפנעמען די ווערטער: ער קאָן אָדער „שלינגען" די שורות, אָדער אויפנעמען איטלעכס וואָרט באַזונדער.

זיכער לאָזט זיך אַ דראַמע בעסער אויספאַרשן אין בוך־פאָרם, איידער ביי דער טעאַטער־פאַרשטעלונג. אונזער קענטעניש פון דראַמאַטישער ליטעראַטור וואָלט בכלל געווען זייער אַ באַגרענעצטע, ווען מיר זאָלן בלויז הערן און זען דראַמעס, און זיי ניט לייענען. ס׳איז איינער פון די פאַרשפרייטע וואולגאַריזמען און האַלבע אמת׳ן בנוגע טעאַטער, אַז דער טעקסט פון אַ טעאַטער־שפּיל איז בלויז רוי־שטאָף, וואָס האָט ניט קיין אייגענעם באַטרעף אויסער דער קאָמבינאַציע מיט אַנדערע באַשטאַנד־עלעמענטן פון טעאַטער. דראַמאַטישע ליטעראַטור איז קודם כל ליטעראַטור און זי האָט די זעלביקע זעלבשטענדיגע ממשות, ווי אַנדערע ליטעראַרישע פאָרמען.

עס איז אָבער אמת, אַז אין דער טעאַטער־שפּיל איז די געשריבענע דראַמע ניט זעלבשטענדיג, נאָר זי איז אונטערגעוואָרפן דער באַווירקונג מצד אַנדערע טעאַטראַלישע באַשטאַנד־עלעמענטן. דער טעקסט פון אַ דראַמע קאָן אַ סך געווינען און אַ סך פאַרלירן דורך ׳יעם אופן ווי אַזוי ער ווערט אויסגעשפּילט. וועגן דעם וועלן מיר רעדן אין די ווייטערדיגע שמועסן.



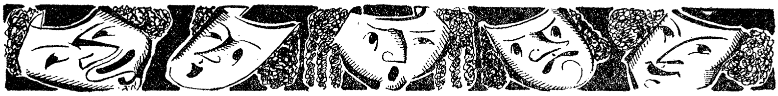


שלמה מיכאָעלס

אין דער טיטל-ראָל פון שעקספּיר'ס „קעניג ליר",
מאָסקווער אידישער מלוכה-טעאַטער

דער רבי און די רביצין פון כעלעם

מאָרים שוואַרץ און חנה אַפּעל אין אהרן צייטלינ'ס „כעלעמער חכמים", אידישער קונסט-טעאַטער



ניינטער שמועס

וועגן אקטיארישן טאלאנט

איבערן בער. דערביי האָט ער אי ווידערהאָלט זיינע אייגענע באַוועגונגען, אי — נאָכגעמאַכט די באַוועגונגען פון דעם בער.

זיינע „צושויער" זיינען געווען פאַרכאַפּט פון אָט־דער „פאָרשטעלונג". זיי האָבן ניט־ווילנדיג אָנגעמאָסטן אויף זיך אַליין דעם עפּיזאָד מיטן בער אין וואַלד. ס'איז געווען אַ טעאַטער־שפּיל, און דער אַקטיאָר איז געווען אי דער פאַרפאַסער פון דער „לעבנס־דראַמע", אי דער דורכפירער פון דער דראַמע.

עס קאָן זיין, אַז דער דאָזיגער „אַקטיאָר" האָט געמוזט „אויסשפּילן" זיין דראַמע מער ווי איין מאָל: פריער — פאַר אַ קליינער גרופּע יעגער אין דער געגנט, דערנאָך פאַרן גאַנצן שבט. דער רושם פון זיין „פאָר־שטעלונג" איז געווען אַ שטאַרקער, און ס'איז ניט אויסגעשלאָסן, אַז ער האָט נאָכאַמאָל און נאָכאַמאָל פאַרגעשטעלט דעם דראַמאַטישן עפּיזאָד. צום ערשטן מאָל האָט ער דאָס געטאָן נישט צוליבן טעאַטראַלישן עפעקט, נאָר פשוט ווי אַ מעלדונג פון אַן אמת'ער פּאַסירונג; שפּעטער אָבער האָט ער די דאָזיגע פּאַסירונג איבערדערציילט נישט צוליב דער מעלדונג, נאָר בפירוש צוליבן דראַמאַטישן רושם, צוליב דעם איינדרוק אויף די צושויער. פון דער יאַגד, פון דעם קאָנפליקט צווישן דעם פּרימיטיוון יעגער און דער סביבה, איז געבוירן געוואָרן אַ טעאַטער־שפּיל.

דער יעגער האָט אַזוי אָפט פאָרגעשטעלט אָט־דעם עפּיזאָד, ביז זיינע באַוועגונגען און אויסגעשרייען האָבן געקראָגן אַ באַשטימטע פאָרם, אַ באַשטימטע צייכענונג, אַ נוסח, וואָס האָט זיך געלאָזט קאָפּירן פון אַנדערע שפּילער. אַפילו דער אָפּרוף פון די צוהערער און צוזעער איז אויך געוואָרן סטאַנדאַרדיזירט: יעדן מאָל, ווען אָט־די מעשה איז פאָרגעשטעלט געוואָרן, האָט דער „עולם" רעאַגירט אויף דער פאָרשטעלונג מיט אומגעפער די זעלביגע אויסגעשרייען פון פרייד, שרעק, טריאומף; און יעדן מאָל זיינען די צושויער אויף דעם זעלביגן אופן אויפגעשפּרונגען און האָבן — אפשר אינסטינקטיוו — מיטגעמאַכט די באַוועגונגען פון דעם „אַקטיאָר". ס'איז אפשר מיט דער צייט געוואָרן אַ מנהג אַ אויסצושפּילן אָט־די מעשה ביי געוויסע געלעגנהייטן; ס'האָט זיך אפשר איינגעשטעלט מיט דער צייט אַ באַשטימטער נוסח, אַ פיקסירטע פאָרם פון באַוועגונגען, וואָס האָט אָנ־גענומען דעם כאַראַקטער פון אַ יאַגד־טאַנץ. פון דור צו דור איז איבער־געגאַנגען אָט־דער טאַנץ. ס'איז געוואָרן אַ טראַדיציע, אַ טייל פון דעם געזעלשאַפטלעכן צערעמאָניאַל, אַ פאָלק־טאַנץ.

אין דעם משך פון אומגעציילטע יאָרהונדערטער צי יאָרטויזנטער איז

אַנטוויקלט און אויסגעלייטערט געוואָרן דאָס וואָרט, וואָס איז צוזאַמען מיט דער ריטמישער באַוועגונג פאַרוועבט געוואָרן אין דעם ליד.

מיר ווייסן ניט, צי די אַנטשטייאונג און אַנטוויקלונג פון דעם יאַגד־טאַנץ און אַנדערע מימעטישע טענץ (דאָס הייסט — טענץ מיט מימיק און מיט באַוועגונגען, וואָס זיינען אַ נאָכאַמונג פון אַרבעט־פּראָצעסן, פון יאַגד, געפעכט א. אַז. וו.) און שפּילן איז טאַקע אַזוי פאָרגעקומען. ס'איז בלויז אַ השערה, וואָס לייגט זיך אויפן שכל, און אַ מין פאַראיינפאַכטע דיאַגראַמע וועגן דער אַנטוויקלונג פון דראַמאַטישע פאָלק־טענץ אין די פאַר־היסטאָרישע צייטן.

נאָר צום אָנהויב איז געווען דער אַקטיאָר. דער פאַרפאַסער פון דער שפּיל איז אויך געווען דער דורכפירער. אפילו אין דעם הויך־אַנטוויקלטן גריכישן טעאַטער איז דער דיכטער, וואָס האָט פאַרפאַסט די טראַגעדיע, צי קאָמעדיע, אויך געווען דער ערשטער שוישפּילער, דער פּראָטאַגאָניסט.

אין מאָדערנעם טעאַטער זיינען די פונקציעס פון פאַרפאַסן און אויס־שפּילן אַ טעאַטער־שטיק דייטלעך אָפּגעזונדערט. דער שוישפּילער קריגט פאַרטיגן געשריבענעם מאַטעריאַל און שפּילט אויס די ראָל, וואָס אימעצער אַנדערש האָט פאַר אים פאַרפאַסט. אָבער זיין ביישטייער צו דער טעאַטער־שפּיל בלייבט אַלץ דאָס אייגנטימלעכע, דאָס כאַראַקטעריסטישע, וואָס אונטערשיידט די טעאַטער־קונסט פון אַנדערע קונסטן. די געשריבענע פּיעסע איז ליטעראַטור און זי קאָן ניט פאַרוואַנדלט ווערן אין טעאַטער־שפּיל אָן דער פאַרמיטלונג פון דעם אַקטיאָר.

פון אַלע מינים קינסטלער איז דער אַקטיאָר דער מערקווירדיגסטער. אַנדערע קינסטלער קאָנען קלאָר און דייטלעך זיך אָפּטיילן פון זייער מאַטעריאַל. דער מאָלער קאָן לאָזן זיין לייוונט אין דער היים און אַרויסגיין שפּאַצירן. אַזוי קאָן אויך טאָן דער מוזיקער, דער שרייבער, דער סקולפּ־טאָר. דער שוישפּילער איז אָבער אין איין און דער זעלביגער צייט דער רוי־שטאָף, דער קינסטלער און דער פאַרטיגער פּראָדוקט.

ממילא פאָדערט זיך אַן אויסערגעוויינטלעכער פּסיכאָלאָגישער צוגאַנג מצד דעם שוישפּילער צו זיין אייגענער אַרבעט. די פאַרהעלטעניש צווישן דעם אַקטיאָר און זיין אויפגאַבע איז אַ סך מער קאָמפּליצירט, ווי אין אַנדערע קונסטן, און דערפאַר איז עס אַ סך שווערער צו שאַפן פעסטע כללים אין דער שוישפּיל־קונסט ווי אויף אַנדערע קונסט־געביטן, ווייל די אינדיווידואַליטעט פון דעם שוישפּילער האָט סוף כל סוף אַ באַשטימענדיגן

איינפלוס אויף די כללים פון זיין פאַך, וואָס קאָנען זיין גילטיג פאַר איין מענטשן און להלוטין ניט צוגעפּאַסט פאַר אַ צווייטן.

דער אַקטיאָר קאָן אָפּטמאָל אַליין ניט דערקלערן ווי אַזוי ער „שאַפט אַ ראָל", ווייל דער פּראָצעס איז פּסיכאָלאָגיש צו־קאָמפּליצירט, אַז ער זאָל זיך קאָנען אָפּגעבן אַ קלאָרן חשבון וועגן דעם.

„טאַלאַנט" אַליין איז ניט גענוג, אַז אַ שוישפּילער זאָל אַרויפקומען אויף דער בינע און שפּילן אַ ראָל. אַקטיאָרן אָנפאַנגער מיינען, אַז זיי זיינען פאַרטיגע שוישפּילער נאָר דערפאַר, וואָס זיי האָבן דעם דראַנג, דעם ווילן און די דרייסטקייט צו שטיין פאַר אַן עולם און „שפּילן". קודם כל דאַרף דער שוישפּילער קאָנען באַהערשן זיך אַליין ווי אַ קאָמפּליצירטן אינסטרומענט. נאָך האָמלעט האָט אָנגעוויזן, אַז שפּילן אויף אַ מענטשן איז אַ גרעסערע קונסט איידער שפּילן אויף אַ דודקע. די אויפגאַבע פון מיטטיילן דעם עולם אין טעאַטער דעם אינהאַלט פון אַ פּיעסע און דעם כאַראַקטער פון לעבעדיגע מענטשן איז זייער אַ שווערע. צוזאַמען מיט איינגעבוירענער פעיאיגקייט פאָדערט זיך דאָ אויך דיסציפּלינירטע טעכניק און לאַנגע איבונג.

די איינגעבוירענע פעיאיגקייט אָדער טאַלאַנט פון דעם אַקטיאָר איז אַ קאָמפּליצירטער ענין. צי דער אַקטיאָר פאַרמאָגט אַזאַ אייגנשאַפט אין אַ גרעסערער אָדער קלענערער מאָס, זיינען אָבער זיינע נאַטירלעכע פיזישע אייגנשאַפטן — זיין הויפּט־געצייג. וואוקס, קערפּערלעכער געבוי, שטים, פּנים, אויגן, — דאָס קאָן דער אַקטיאָר ניט פאַרבייטן אויף אַנדערע מיטלען. די אייגנאַרטיגקייט פון אַ שוישפּילער באַשטייט געוויינטלעך גראָד פון אַ באַזונדער־געראָטענער קאָמבינאַציע פון נאַטירלעכע מיטלען. יעדער שוי־שפּילער, ווי יעדער מענטש בכלל, פאַרמאָגט אַן אייגענע קאָמבינאַציע פון אַזוינע מיטלען. ניט מער, איין קאָמבינאַציע איז אַ געראָטענע און אַ צווייטע ניט.

אַקטיאָרן מיט גרויסע אַמביציעס זיינען גענייגט צו איגנאָרירן זייערע פיזישע באַשרענקונגען און שפּילן ראָלן, פאַר וועלכע זייער פיזישע קאָמ־בינאַציע מיטלען איז להלוטין ניט צוגעפּאַסט. אַ נידעריג־געוואַקסענער מענטש מיט אַ שוואַכער שטים פּאַסט זיך ניט פאַר דער ראָל פון אַ העלד, ווייל די אילוזיע פון אַ העלד פאָרט זיך ניט מיט דעם אויסזען פון אַ נעבעכל. אַן אַקטיאָר, ווי יעדער קינסטלער, דאַרף אויספאָרשן זיינע אייגענע גרענעצן און וויסן וואו זיך אָפּצושטעלן. דאָס הייסט ניט, אַז ער דאַרף זיך איינגליווערן אין איין ראָל, ווערן אַן „אַמפּלוא"־אַקטיאָר, אַ „טיפּ". יעדער

שוישפּילער קאָן מיט זיינע נאַטירלעכע מיטלען באַהערשן אַ ריי פאַרשיידענע ראָלן, און ער דאַרף קריגן יעדע מעגלעכקייט און דערמוטיגונג זיך אַליין אויסצופּרובירן, אויסצופאָרשן זיין אייגענעם פאַרנעם און זיינע גרענעצן. ער דאַרף אָבער סוף כל סוף אָנערקענען זיינע נאַטירלעכע באַשרענקונגען און ניט פּרוואוון אַ שפּרונג טאָן העכער פון דעם אייגענעם קאָפּ.

די נאַטירלעכע אייגנשאַפטן פון דעם שוישפּילער לאָזן זיך קולטיווירן. שטים און קערפּערלעכע באַוועגונג פאָדערן טרענירונג. איינער וועט דורך אויסבילדונג דערגרייכן מער, אַ צווייטער ווייניגער, אָבער אָן איבונג קאָן דער אַקטיאָר ניט מאַכן פון זיך קיין גוטן שפּיל־אינסטרומענט.

נאָר די אַנטוויקלונג פון זיינע נאַטירלעכע פיזישע מיטלען איז בלויז איין טייל פון דעם אַקטיאָר׳ס אויסבילדונג. ער האָט אַ צווייטע און אפשר אַ שווערערע אויפגאַבע: צו באַהערשן זיין „גייסטיגן" מאַטעריאַל, זיך אויסלערנען צוצופּאַסן זיין אינטעלעקט און זיינע עמאָציעס צו דער קינסט־לערישער אויפגאַבע פון שאַפן אַ ראָל.

מיר קאָנען זיך דאָ ניט אַריינלאָזן נישט אין דער טעכניק פון איבן דעם קערפּער און נישט אין דער טעכניק פון איבן דעם באַוואוסטזיין פון דעם אַקטיאָר. דאָס איז אַ שטודיום פאַר זיך אַליין — סיי אויף דער טעאָרעטישער און סיי אויף דער פּראַקטישער זייט. נאָכדעם ווי אָן אַקטיאָר מאַכט דורך אַזאַ שטודיום, בלייבט נאָך אַלץ דאָס אייגענטימלעכע, דאָס ספּעציפישע, וואָס באַשטימט די קינסטלערישע פּערזענלעכקייט זיינע. אַקטיאָרן קאָן מען ניט און מען טאָר זיי ניט אויסמושטירן ווי מען מושטירט סאָלדאַטן, אַלע אויף איין שטייגער. די אויפגאַבע פון די לערער אין אַ דראַמאַטישער שול איז אַרויסצוברענגען די קינסטלערישע פּערזענלעכקייט פון יעדן אַקטיאָר באַזונדער, אַזוי גוט ווי צופּאַסן די באַזונדערע פּערזענ־לעכקייטן צו דער אַלגעמיינער אויפגאַבע.

אין לעצטן אַנאַליז איז, פאַרשטייט זיך, שווער צו באַשטימען, וואו עס ענדיגט זיך טעכניק און וואו עס הויבט זיך אָן שעפערישער טאַלאַנט. איינס איז פאַרפלאָכטן אין צווייטן און קיין דייטלעך „קיינעמס לאַנד" צווישן די צוויי איז ניטאָ.

טאַלאַנט איז אינדיווידואַליטעט. כדי אויסצופאָרשן אָט־די אייגנשאַפט פון דעם אַקטיאָר (צי פון וועלכן ס׳איז קינסטלער), וואָלט נויטיג געווען אויסצופאָרשן דעם סכום ווירקונגען אין דעם לעבן פון דעם קינסטלער,— אָנהויבנדיג פון זיין פריסטער קינדהייט, — וואָס האָבן געהאָלפן אויס־פורעמען די געגעבענע פּערזענלעכקייט. דער איינפלוס פון דער סביבה אין

דעם לעבן פון דעם איינצעלנעם מענטשן שאַפט זיין „כאַראַקטער". די „נאַטירלעכע" און „איינגעבוירענע" פייאיגקייטן פון אַ מענטשן זיינען אויך פאַרוואָרצלט אין דער סביבה. געירשנ'טע פייאיגקייטן זיינען אָפטמאָל — געירשנ'טע סביבה־ווירקונגען. אין דעם ברייטסטן זין נעמט סביבה אַריין היים־דערציאונג, פאַרקער מיט אַנדערע מענטשן, די מאָס קאָמפאַרט אָדער דחקות אין דעם פרט פון באַפרידיגן די מאַטעריעלע באַדערפעענישן, דער אופן פון „מאַכן אַ לעבן", די פאַרהעלטענישן צווישן עלטערן און קינדער, די מאָס און דער מין בילדונג פון דעם קינד, די ווירקונג פון דער געמיינדע, איר מאָראַל און איר וועלט־אַנשויאונג אויף דעם יחיד, די סומע אידייען, וואָס דער יחיד זאַפּט איין און פאַראייגנט, די ספּעציפישע ווירקונג פון באַזונדערע מענטשן (פּערזענלעכע פריינט, לערער, שרייבער) אין די פאָרמאַ־טיווע יאָרן פון דעם יחיד, די ווידערשפּרוכן צווישן זיינע נייגונגען און די טעטיגקייטן, וואָס ווערן אויף אים אַרויפגעצוואונגען, א. אַז. וו., א. אַז. וו.

גראַד דערפאַר, וואָס „טאַלאַנט" איז דער רעזולטאַט פון אַזוי פיל פאַרשיידנאַרטיגע ווירקונגען, וואָס ניט אַלעמאָל לאָזן זיי זיך אויספאָרשן און פעסטשטעלן, זיינען מיר גענויגט צו זוכן דעם „קורצן וועג" און באַ־טראַכטן טאַלאַנט ווי אַ מיסטעריעזע אייגנשאַפט, ווי אַ „מתנה פון גאָט", ווי אַ „געטלעכן פונק", וואָס פאַרמאָגט אַן אַבסאָלוטע קוואַליטעט און אַ זעלבשטענדיגע פאַטענץ, אומאָפּהענגיג פון צייט, אָרט און אומשטענדן. מיר רעדן וועגן „אינטואיציע" ווי וועגן דער בלינדער אומבאַוואוסטזיניגער אייגנשאַפט פון טאַלאַנט צו קומען צום אויסדרוק אָן דעם אָנטייל פון דעם קינסטלער'ס באַוואוסטזיניגן ווילן.

עס דאַרף אָבער זיין קלאָר פאַר אונז, אַז מיר קאָנען ניט אין איין און דער זעלביגער צייט אָננעמען די מאַטעריאַליסטישע וועלט־אַנשויאונג און די מעטאַפיזישע אויפפאַסונג פון „טאַלאַנט". אַפילו אויב עס איז ניט מעגלעך אין יעדן באַזונדערן פאַל צו מאַכן אַן אויסשפּעגדיגע אויספאָרשונג בנוגע די ווירקונגען, וואָס האָבן באַשטימט דעם טאַלאַנט פון אַ קינסטלער, טאָרן מיר אָבער ניט אַרויסלאָזן פון אויג דעם פאַקט גופא, אַז אָט־די ווירקונגען זיינען אויף איין אופן אָדער אַ צווייטן פאַרלייגט אין דעם פונדאַמענט פון דעם קינסטלער'ס טאַלאַנט. און כאָטש מיר אָנערקענען אינטואיציע ווי אַ רעאַלע אייגנשאַפט פון דעם קינסטלער, הייסט עס ניט, אַז דאָס איז אַ מיסטעריעזע, אַ מעטאַפיזישע אייגנשאַפט. עס הייסט בלויז, אַז דורך אַ קאָמפּלעקס פאַרשיידנאַרטיגע ווירקונגען האָט זיך ביים קינסטלער אַנטוויקלט אַ פייאיגקייט צו קומען צום אויסדרוק מיט אַ מינימום אָנ־

שטרענגונג, מיט אַ מינימום אַנטייל מצד זיין אינטעלעקט. ס'איז אַקוראַט ווי איר וואָלט „אומבאַוואוסטזיניג" געגומען דעם ריכטיגן טאָן אין אַ ליד, אָדער געמאַכט אַ געראָטענעם צוג אויפֿן שאַך־ברעט, אָדער געפונען אַ טרעפלעכן אויסדרוק אין אַ פּרָזע, אָדער אַרויפגעלייגט אַ פאַרב־שמיר אויפן לייוונט.

טאַלאַנט און פאַנטאַזיע גייען צוזאַמען. אָן פאַנטאַזיע קאָן ניט געמאָלט זיין קיין עכטע קינסטלערישע שאַפונג (און דער אַקטיאָר איז אין דעם פרט ניט קיין אויסנאַם). אָבער פאַנטאַזיע איז אויך אַן אַספעקט פון כאַראַקטער. ס'איז די פעיאיגקייט צו אינטעגרירן (פאַרגאַנצן) אַלערלייאיגע דערפאַרונגען און זיי איבער־גרופירן אין אַ ניי בילד, אין אַן אייגן־געשאַפענער קאָמ־בינאַציע. אין דעם פונדאַמענט פון אַ קינסטלער'ס פאַנטאַזיע זיינען פאַר־לייגט זיינע דערפאַרונגען. די געאיבטקייט פון זיין אינטעלעקט, די באַוועגלעכקייט פון זיינע עמאָציעס, די אָנרעגונג פון אַנדערע קינסטלער, די אינערלעכע באַדערפעניש צו געפינען אַ קאָנקרעטע געשטאַלטונג פאַר די אייגענע פאַרלאַנגען, — אָט־דאָס זיינען די גרונד־שטאָפן און די טרייב־כחות פון אַ קינסטלער'ס פאַנטאַזיע. אָן אָט־דער פעיאיגקייט צו „דערזען" דאָס נאָך־ניט־פאַראַנענע קאָן מען ניט זיין קיין שעפערישער קינסטלער. אָבער די פעיאיגקייט גופא איז ניט מיסטעריעז, זי איז בלויז מורא'דיג קאָמפּליצירט.

אין קאָנקרעטן אויסדרוק איז אָבער טאַלאַנט ניט אָפּצוטיילן פון טעכניק. יעדן קינסטלער קומט אויס זיך צו ראַנגלען מיט זיין רוי־שטאָף. יעדער קינסטלער מוז פריער באַהערשן די מיטלען און די מעטאָדן פון אויספורעמען זיין מאַטעריאַל, איידער ער קאָן פאַרוואַנדלען זיינע זעאונגען און שפירונגען אין אַ קונסט־ווערק. דעם אַקטיאָר איז אין דעם פרט ערגער ווי דעם שרייבער, דעם מאָלער אָדער דעם מוזיקער. ער מוז אי זיך צע־צווייען אויף מייסטער און קונסט־ווערק, אי זיך באַהערשן, גלייך ווי ער וואָלט געווען בלויז אַן אינסטרומענט. אין זיין באַציאונג צו זיין אַרבעט מוז ער זיך בסדר געפינען אויסער זיך, אַזוי צו זאָגן, באַטראַכטן זיך ווי אַן אָביעקטיוון אינסטרומענט; צו דער זעלביגער צייט מוז ער טאָן פונקט דאָס פאַרקערטע: זיך „אַריינלעבן" אין דער ראָל, וואָס אים קומט אויס צו שאַפן און האַרמאָניזירן זיין אייגענע פּערזענלעכקייט, זיינע אייגענע נייגונגען און געוואוינהייטן מיט די אייגנשאַפטן פון דעם מענטשן, וואָס ער דאַרף פאַרשטעלן אויף דער בינע.

דעם אַקטיאָר'ס טעכניק שליסט איין ניט בלויז באַוועגונג, שטים־

אויסדרוק, מימיק, נאָר אויך מעטאָדן פון צו־שטאַנד ברענגען אין זיך געוויסע עמאָציעס, די אויפגאַבע צו האַרמאָניזירן זיין אייגענעם באַוואוסטזיין מיט דעם כאַראַקטער פון דעם פאַרגעשטעלטן מענטשן.

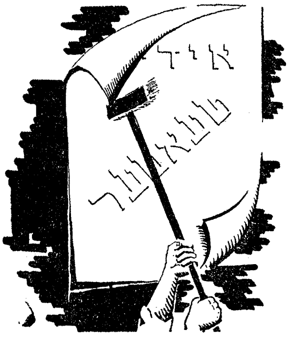
אין דעם פונדאַמענט פון דעם אַקטיאָר׳ס טעכניק — צי ער ווייסט דאָס, צי ניט — איז פאַרלייגט אַ געוויסע וועלט־אַנשויאונג, אַ געוויסע פילאָזאָפישע אויפפאַסונג בנוגע דעם מענטשן און דער „מענטשלעכער טבע״. די ראָמאַנטישע שול אין טעאַטער האָט געשטעלט דעם טראָפּ אויף סתם מענטשלעכע עמאָציעס, גלייך ווי די עמאָציעס וואָלטן פאַרמאָגט אַן אַבסאָלוטע אומפאַרענדערלעכע טבע. ביי אַ ראָמאַנטישן אַקטיאָר איז רעכט צו שפּילן סתם אייפערזוכט, סתם ליבע, סתם שרעק. זיין אויפפאַסונג פון דעם מענטשן ווי אַ ווידערשפּרוך צווישן גייסט און מאַטעריע, צווישן רוחניות און גשמיות, אָדער — צווישן עמאָציע און אינטעלעקט, צווישן דער „שטים פון בלוט״ און דער „שטים פון פאַרשטאַנד״ דריקט זיך אויס ניט אין פילאָזאָפישע טעזיסן, נאָר אין פּראַקטישע מעטאָדן פון וויַיזן מענטשן אויף דער בינע. אַ ראָמאַנטישער אַקטיאָר, וואָס שפּילט אָטעלאָ׳ן, זוכט ניט צו אינדיווידואַליזירן אַ געוויסן מענטשן אין אַ געוויסער סביבה, נאָר ער באַטראַכט עס פאַר זיין אויפגאַבע צו שפּילן סתם אַ מענטשן אין אַ צושטאַנד פון אייפערזוכט. סביבה און אינדיווידועלע כאַראַקטער־שטריכן זיינען ביי אַזאַ אַקטיאָר ניט מער ווי אויסערלעכקייט, — דעקאָראַציעס, קאָסטיום, גרים. דאָס וועזנטלעכע איז, הייסט עס, ניט אָפּהענגיג אַן אָט־די „צופעליגע״ דעטאַלן.

גאָר אַן אַנדער באַציאונג וועט האָבן דער רעאַליסטישער אַקטיאָר צו דער זעלביגער ראָל: ער וועט זוכן צו באַנעמען אָטעלאָ׳ן ווי אַן אינדיווידואַליזירטע פּערזענלעכקייט, און דעם שליסל צו אָטעלאָ׳ס כאַראַקטער וועט ער זוכן ניט גלאַט אין דער „טבע״ פון ליבע און אייפערזוכט, נאָר אין אָטעלאָ׳ס נאַציאָנאַליטעט, אין זיין סאָציאַלער פּאָזיציע, אין זיין קאַריערע פון אַ דערפאָלגרייכן קריגס־פירער, אין זיינע באַציאונגען צו יאַגאָ׳ן און אַנדערע אָפיצירן, א. אַז. וו. כדי צו דערלערנען אָטעלאָ׳ן אין אָט־דעם אַספּעקט פון אַ באַשטימטער פּערזענלעכקייט אין אַ באַשטימטער היסטאָרישער סביבה, וועט דער אַקטיאָר זיך דאַרפן באַקענען מיט דער געשיכטע פון דעם באַטרעפנדיגן פּעריאָד, מיט די זיטן פון אָטעלאָ׳ס נאַציאָנאַליטעט, מיט די מנהגים, וואָס זיינען געווען גילטיג אין זיין סביבה, מיט דעם פאָלקלאָר, וואָס האָט געהאָלפן פורעמען די מענטאַליטעט פון די מורן, א. אַז. וו. אין דעם ערשטן פאַל וועט דער אַקטיאָר זוכן צו באַנעמען

דעם מענטשן בכלל, אין דעם צווייטן — אַ מענטשן בפרט. אין דעם ערשטן פאַל וועלן מיר האָבן אַ פערזאָניפיצירונג פון אייפערזוכט, אין דעם צווייטן — אַ געוויסן מענטשן, וואָס איז באַהערשט פון אייפערזוכט אונטער געוויסע אומשטענדן.

הכלל, דער באַגריף „טאַלאַנט“ נעמט אַריין מאָמענטן פון נאַטירלעכער פייאיגקייט, קולטיווירטע אייגנשאַפטן, פאַנטאַזיע, אינטואיציע און „אידעאָלאָגיע“ אין דעם זין פון אַ באַשטימטער אויפפאַסונג פון דעם מענטשן אין שייכות מיט זיין סביבה.

טאַלאַנט נעמט אויך אַריין דעם מאָמענט פון עטישער באַציאונג צום אייגענעם שאַפן. אַן עכטער קינסטלער האָט גרויס אַכטונג פאַר דעם אמת פון זיין אַרבעט און מיידט אויס ניט־אויפריכטיגע מיטלען, פאַלשע טענער און זשעסטן, אַפילו אויב ער ווייסט, אַז דאָס וועט מאַכן אַן איינדרוק אויף די צושויער. באַשיידנקייט איז אַ נויטיגער עלעמענט אין דעם כאַראַקטער פון אַ קינסטלער. גאווה איז אַ שטערונג אין שעפערישער אַרבעט. פאַר אָנפאַנגער איז דאָס סם. עס קלינגט אפשר ווי אַ פּאַראַדאָקס, עס איז אָבער פאָרט אמת, אַז די געפערלעכסטע אייגנשאַפט פון אַן אַקטיאָר, בפרט אַ יונגן, איז זיין טאַלאַנט. אויב אַ שוישפּילער לאָזט זיך פאַרבלענדן פון דער דאָזיגער אייגנשאַפט, אויב ער פאַרלאָזט זיך צופיל אויף איר, קאָן ער נאָך זיין טאַלאַנט פאַרדאַרבן און פאַרלירן.



צענטער שמועס

וועגן דער אַרבעט פון דעם אַקטיאָר

דער פאַרוויילער און דער דראַמאַטישער אַקטיאָר. — דער פּראָצעס פון שאַפן אַ ראָל. — טעקסט און אונטערטעקסט. — אַן אַקטיאָר מוז איבערלעבן זיין ראָל, אָבער ניט ווי אין אמת'ן לעבן. — טעאַטראַלישע עמאָציע איז ניט בלויז געפיל, נאָר די שפּירונג פון אַ קינסטלערישער אויפגאַבע.

מיר האָבן אין דעם לעצטן שמועס גערעדט וועגן דער „טבע" פון דעם שוישפּילער, וועגן אַקטיאָרישן טאַלאַנט. אָבער די פראַגע בלייבט נאָך אַלץ: וואָס איז אַזוינס שוישפּיל? וואָס איז די אַקטיאָרישע קונסט אַליין? מיר קאָנען ניט פאַראַלגעמיינערן דעם ענטפער דורך אַ דעפיניציע. בעסער וועט זיין, ווען מיר וועלן אונטערזוכן די אויפגאַבע, וואָס דער שוישפּילער דאַרף דורכפירן, און די פּראָבלעמען, וואָס אים קומט אויס צו לייזן.

פאַראַן צוויי הויפּט־קאַטעגאָריעס אַקטיאָרן: איינע באַשעפטיגט זיך מיט דער אויפגאַבע פון פאַרשטעלן לעבעדיגע מענטשן, די צווייטע — מיט פאַרוויילן די צושויער דורך טאַנץ, געזאַנג, וויץ א. אז. וו. אַקטיאָרן פון דער ערשטער קאַטעגאָריע זיינען די קינסטלערישע פאַרטרעטער פון אַנדערע מענטשן אָדער טיפּן. די אַקטיאָרן פון דער צווייטער קאַטעגאָריע פאַרטרעטן זיך אַליין. די ערשטע קאַטעגאָריע וועלן מיר רופן רעפּרעזענטאַטיווע שוישפּילער, די צווייטע פּרעזענטאַטיווע שוישפּילער. וועלכער פון די צוויי געביטן איז וויכטיגער, איז שווער צו באַשטימען. אין דעם טעאַטער, וואו עס ווערן געשפּילט טראַגעדיעס, דראַמעס און קאָמעדיעס, גילט געוויינטלעך דער רעפּרעזענטאַטיווער טיפּ שוישפּילער.

עס איז קיין פראַגע ניט, אַז אַט־דער טיפּ טעאַטער ברענגט די צושויער מער ערנסטן אידייאישן און עמאָציאָנעלן אינהאַלט, ווי דער טעאַטער פון „ריינער פאַרוויילונג". מען קאָן אָבער ניט אָפּטיילן שאַרף די דאָזיגע צוויי געביטן אין דעם טעאַטער־וועזן, ווייל פאַרוויילונג איז אַן אָרגאַנישער טייל און איינער פון די הויפּט־צילן אויך אין דעם דראַמאַטישן טעאַטער, בעת דער עלעמענט פון דראַמאַטישער איבערלעבונג און דראַמאַטישן אויסדרוק איז ניט אויסגעשלאָסן אין דעם טעאַטער פון „ריינער" פאַרוויילונג.

פאַר דעם שוישפּילער אַליין איז דער אונטערשיד צווישן די צוויי געביטן נאָך קלענער. דער אַקטיאָר־פאַרוויילער און דער אַקטיאָר, וואָס שאַפט ראָלן פון לעבעדיגע מענטשן, קערן זיך אָן גאָר נאָענטע קרובים. ביידע אָפּערירן זיי מיט די זעלביגע מיטלען, ביידע זוכן זיי צו באַווירקן אַ צושויער־מאַסע. די פלינקייט, פינקטלעכקייט. הויכע מאָס טעכנישע פולקאָמענהייט, וואָס זיינען כאַראַקטעריסטיש פאַר די בעסטע אַקטיאָרן־פאַרוויילער, זיינען אויך כאַראַקטעריסטיש פאַר דראַמאַטישע אַקטיאָרן. איר האָט מסתמא געהערט די מעשה וועגן דעם באַרימטן אַקראָבאַט, וואָס זיין זון איז אַוועק אויף אַ „שלעכטן" וועג און איז געוואָרן אַ דראַמאַטישער שוישפּילער. מיט דער צייט איז ער געוואָרן אַ באַרימטער שעקספּירישער אַקטיאָר. ווען ער איז אָנגעקומען אין דער שטאָט, וואו זיין פאָטער האָט דעמאָלט געשפּילט אין אַ צירק, האָט דער אַלטער אַקראָבאַט ניט געוואָלט אויסזאָגן זיינע קלאָגן, אַז דער באַרימטער שעקספּירישער אַקטיאָר איז זיין זון, ער האָט זיך מיט אים געשעמט. ער איז פונדעסטוועגן געגאַנגען זען די פאָרשטעלונג, האָט באַמערקט ווי דער עולם ווערט באַווירקט פון זיין זונ'ס שפּילן, אָקוראַט ווי דאָס וואָלט געווען אַן עולם אין צירק, בעת דער אַקראָבאַט מאַכט דורך זיינע געפערלעכסטע קונצן. איז ער אַוועק צום זון הינטער די קוליסן און האָט געזאָגט: „מיין זון, איצט זע איך, אַז גאָר אינגאַנצן דאַרף איך זיך מיט דיר ניט שעמען: אַזוי שפּילן ווי דו שפּילסט שעקספּירן איז אויך אַ שטיקל קונסט."

דראַמאַטישע שוישפּילער זיינען מקנא דעם אַקטיאָר־פאַרוויילער זיין פלינקייט, זיין פּערפעקטע דיסציפּלין, די פּינקטלעכקייט פון זיין ריטם, דעם קאָנטראָל, וואָס ער האָט איבער זיין קערפּער. די זעלביגע אייגנשאַפטן קומען אויך צונוץ דעם דראַמאַטישן שוישפּילער. מע קאָן אויך ניט אַוועק־מאַכן מיט דער האַנט דעם רושם, וואָס אַן אַקטיאָר־פאַרוויילער מאַכט אויף די צושויער, דעם שטראָם טעאַטער־פרייד, וואָס ער שאַפט, די שפּאַנונג און געלעכטער, וואָס ער רופט אַרויס מיט זיינע קונצן און מיט זיין וויץ. אויך

דאָ האָבן מיר דעם מאָמענט פון אידענטיפיקאַציע: דער צושויער לעבט־מיט מיט דעם אַקטיאָר־פּאַרוויילער און מעסט אָן אויף זיך זיינע פייאיגקייטן.

דער כאַראַקטעריסטישער שטריך, וואָס אונטערשיידט רעפּרעזענטאַ־טיון פון פּרעזענטאַטיון שוישפּיל, איז — די אויסערלעכע פאַרהעלטעניש צווישן דעם שוישפּילער און דעם עולם אין טעאַטער. אַן אַקטיאָר־פּאַר־וויילער, אַ קאָמעדיאַנט, שטייט געוויינטלעך אין דירעקטער פאַרבינדונג מיט זיינע צושויער. ער רעדט צו זיי און שפּילט אויסדריקלעך פאַר זייערט־וועגן. ער שטייט שטענדיג מיטן פּנים צו דער אודיטאָריע. דער דראַמאַטי־שער אַקטיאָר, וועלכער שפּילט די ראָל פון אַן אַנדער מענטשן, מאַכט זיך כלומרשט ניט וויסנדיג, אַז אין טעאַטער זיצט אַן עולם, ער גיט זיך אַן פאַר אימעצן אַנדערש, ניט פאַר אַן אַקטיאָר. ממילא איז צווישן אים און די צושויער ניטאָ אָט־דער אינטימער צונויפבונד, וואָס מערקט זיך צווישן דעם קאָמעדיאַנט און זיינע צושויער.

אין מאָדערנעם טעאַטער זיינען דאָ ריכטונגען, וואָס זוכן אויף אַמאָל פאַרצושטעלן לעבעדיגע מענטשן אויף דער בינע און אָנצוהאַלטן דעם אינטימען בונד צווישן שוישפּילער און אודיטאָריע. זיי זוכן, הייסט עס, סיי דעם דראַמאַטישן אמת פון עכטע מענטשן אין עכטע סיטואַציעס, סיי דעם טעאַטראַלישן אמת פון דירעקטן קאָנטאַקט און צונויפבונד פון דער שפּיל מיט דער צושויער־מאַסע.

פונדעסטוועגן איז דער קינסטלערישער באַטרעף פון רעפּרעזענטאַטיון שוישפּיל פאַרט גרעסער ווי פון פּרעזענטאַטיון. דער מענטש איז פאַרט דאָס וויכטיגסטע אין טעאַטער, און דער רעפּרעזענטאַטיווער טעאַטער באַ־וויזט צו ברענגען דעם מענטשן אויף דער טיפערער זייט, אויף דער זייט פון אינערלעכער איבערלעבונג, פון שטאַרקער עמאָציע. אין דעם רע־פּרעזענטאַטיון טעאַטער געפינען מיר די עכטקייט פון פאַרהעלטעניש צווישן מענטש און מענטש. מיר געפינען דאָרט אַ קינסטלערישע לייטערונג פון לעבן. דאָס קאָן דער „ריינער" פּאַרוויילער ניט געבן, און ממילא איז זיין אַרבעט מינדערוויכטיג אין פאַרגלייך מיט דער אַרבעט פון דעם דראַמאַטישן שוישפּילער. איינס פאַר איינס קאָן דער אַקטיאָר־פּאַרוויילער זיין אַ גרעסערער קינסטלער און געבן דער צושויער־מאַסע אַ סך מער איידער דער דראַמאַטישער אַקטיאָר, אָבער דער געביט פון דראַמאַטישן אויסדרוק אין טעאַטער, דער געביט פון כאַראַקטער־פאַרשטעלונג און דראַמאַטישע קאָנפליקטן איז פאַרט וויכטיגער און באַטרעפט מער איידער דער געביט פון ריינער קאָמעדיאַנטישקייט.

מיר וועלן זיך דעריבער אָפּשטעלן דערהויפּט אויף דער אַרבעט פון דעם דראַמאַטישן שוישפּילער. זיין הויפּט־אויפגאַבע איז צו שאַפן כאַראַקטער, לעבעדיג מאַכן די געשטאַלט, וואָס איז פאַרצייכנט אין טעקסט. דאָ איז ניט געזוג, אַז דער אַקטיאָר זאָל בלויז דערטראָגן צו די צושויער די ווערטער פון דעם דראַמאַטורג, נאָר ס'איז נויטיג אַז ער זאָל מיטטיילן די גאַנצע סומע איבערלעבונגען, עמאָציעס, געדאַנקען, קאָנפליקטן, וואָס ראַנגלען זיך אין דעם מענטשן, וועלכן דער דראַמאַטורג האָט געשאַפן אויף פאַפּיר און וועלכן דער שוישפּילער דאַרף פאַרקערפּערן אויף דער בינע. אויף טעאַטער־לשון הייסט דאָס שאַפן אַ ראָל.

אין דעם פּראָצעס פון שאַפן אַ ראָל שטויסט זיך אָן דער שוישפּילער אויף אַ ריי פּראָבלעמען. די אַלגעמיינע אויפגאַבע פון שאַפן די ראָל ווערט פאַרוואַנדלט אין אַ צאָל באַזונדערע אויפגאַבן, וואָס מוזן געלייזט ווערן, איידער עס קאָן דערגרייכט ווערן דער ענד־ציל. די ערשטע און די וויכטיגסטע אויפגאַבע איז צו פאַרשטיין און ריכטיג באַנעמען דעם טעקסט פון דער ראָל. דאָס איז נישט אַזוי גרינג ווי עס קאָן זיך דאַכטן. כדי אַ שוישפּילער זאָל ווי געהעריג אָפּשאַצן זיין ראָל און די באַדייטונג פון יעדער פראַזע אין דעם טעקסט, דאַרף ער האָבן אַ קלאָרע פאַרשטעלונג וועגן דער גאַנצער פּיעסע, אין וועלכער די ראָל איז פאַרפלאָכטן. ער דאַרף באַנעמען די פאַרהעלטענישן צווישן זיך און די איבעריגע פּערזאָנען אין דער שפּיל און פאַרשטיין די פונקציע, וואָס ער דאַרף דורכפירן אין דער פּיעסע אין הסכם מיט דער אידייע פון דעם דראַמאַטורג. אַ שוישפּילער, וואָס שטודירט בלויז זיין אייגענע ראָל און רעכנט זיך ניט מיט די אַנדערע פּערזאָנען אין דער פּיעסע, וועט זעלטן שאַפן אַ גוטע ראָל.

און פאַרשטיין אַ פּיעסע הייסט ניט בלויז פאַרשטיין דעם טייטש פון די ווערטער, נאָר אויך און הויפּטזאַכלעך קריגן אַ קלאָרן באַגריף וועגן דעם דראַמאַטורג׳ס גרונד־אידייע און וועגן דער דראַמאַטישער הויפּט־אַקציע. בלויז דעמאָלט, ווען דער אַלגעמיינער גאַנג פון דער דראַמאַטישער ליניע איז קלאָר פאַר דעם שוישפּילער, קאָן ער געניי באַנעמען זיין אייגענע אויפגאַבע אין דער פּיעסע.

און ערשט דעמאָלט דאַרף ער אָנהויבן שטודירן דעם טעקסט פון זיין ראָל און זיך דערגראָבן צו דעם אמת׳ן זין פון די ווערטער און פראַזן. ניט אַלעמאָל איז גרינג צו פאַרשטיין ביי דער ערשטער לייענונג וואָס דער דראַמאַטורג איז אויסן צו זאָגן מיט דער און יענער פראַזע. מען מוז איבער־לייענען דעם טעקסט אַ פּאָר מאָל, כדי אַפילו דער אויבערפלעכלעכער זין

פון די ווערטער און זאַצן זאָל קלאָר ווערן. אָבער דאָס איז בלויז אַן אָנהויב. אין יעדער ראָל איז „צווישן די שורות" אָפטמאָל אַריינגעשריבן אַ סך מער ווי אין די שורות. הינטערן טעקסט שטעקט דאָס, וואָס מען רופט דער סוב־טעקסט, דער אונטער־טעקסט. הינטער יעדער פראַזע שטעקן אַ סך ניט־אַרויסגערעדטע געדאַנקען און ניט־אַרויסגעבראַכטע אינפאָרמאַציע. עס איז אַ כלל אין דער טעאַטער־קונסט, אַז דורך שפּילן טעקסט אַליין קאָן מען קיין לעבעדיגן מענטשן אויף דער בינע נישט שאַפן. אַ שוישפּילער ברענגט אַריין דעם עלעמענט פון שאַפונג הויפּטזאַכלעך דורך שפּילן סוב־טעקסט. דער געשריבענער טעקסט באַטרעפט געוויינטלעך בלויז אַ קליינעם טייל פון דער גאַנצער ראָל. דער גרעסטער טייל איז ניט אָנגעשריבן. ערגעץ איז דער אינהאַלט דאָ ביים דראַמאַטורג, אָבער ניט אין די ווערטער פון דער ראָל.

נעמט אַ געוויינטלעכע פראַגע, וואָס אַן אַקטיאָר דאַרף אַרויסברענגען לויט זיין ראָל: „דו פאָרסט שוין אַוועק?" עס איז זייער גרינג צו פאַרשטיין דעם טייטש פון דער פראַזע, דאָס הייסט, דעם טייטש פון די ווערטער. אָבער דראַמאַטיש און עמאָציאָנעל קאָן די דאָזיגע פראַזע האָבן אַלערליי טייטשן; עס ווענדט זיך אָן דער סיטואַציע. אַ מאַן מיט אַ פרוי האָבן געלעבט אַ שטיק צייט און זיינען געקומען צו אַ קריזיס אין זייער לעבן, ווען זיי מוזן זיך שיידן, ווען דער מאַן אָדער די פרוי איז געצוואונגען אַוועקצופאָרן. אין יענער סיטואַציע וועט די פראַגע, „דו פאָרסט שוין אַוועק?", זיין אָנגעזאַפּט מיט שטאַרקן דראַמאַטישן אינהאַלט. שטעלט זיך אָבער פאָר, אַז אַן אומגעוואונטשענער גאַסט פאַרווילט ביי אייך אין הויז אַ סך לענגער, ווי איר האָט דערוואַרט און ווי איר האָט געוואָלט. ענדלעך דערלעבט איר שוין דעם מאָמענט, ווען דער גאַסט פאָרט אַוועק, און ווען איר שטעלט די פראַגע, „דו פאָרסט שוין אַוועק?", איז הינטער דער פראַגע פאַראַן אַ געפיל פון צופרידנהייט, פון פרייד. דער אמת׳ער טייטש פון דער פראַגע איז: „ענדלעך פטור געוואָרן", בעת אין דעם ערשטן פאַל קאָן דער טייטש פון דער דאָזיגער פראַגע זיין: „וואָס וועל איך טאָן אָן דיר?"

דער טעקסט איז די שאָלעכץ פון אַ ראָל, דער סוב־טעקסט איז דער יאָדער. דעם טעקסט איז גרינג צו באַנעמען, אין דעם סוב־טעקסט דאַרף זיך אַ שוישפּילער אַריינטראַכטן. דעם טעקסט שרייבט דער דראַמאַטורג, דעם סוב־טעקסט דאַרף שאַפן דער שוישפּילער אַליין. ווען עס האַנדלט זיך וועגן אַרויסברענגען אַ געוויסן כאַראַקטער אויף דער בינע, גיט דער דראַמאַטורג געוויינטלעך נאָר די ווערטער, וואָס אַנטפּלעקן דעם כאַראַקטער

אין דעם געגעבענעם מאָמענט. דער שוישפּילער האָט פאַר זיך די אויפ־גאַבע צו ברענגען אויף דער בינע אַ פאַרטיגן מענטשן, און ער דאַרף אים ברענגען ניט נאָר אין דער געגנוואַרט, נאָר אויך אין זיין פאַרגאַנגענהייט, אַזוי צו זאָגן. דער שוישפּילער דאַרף וויסן וועד זיין מענטש איז, וואָס מיט אים האָט פּאַסירט, וואָס פאַר אַ לעבן ער האָט דורכגעמאַכט, — איידער דער דראַמאַטורג האָט אים אַריינגעשריבן אין דער פּיעסע. וואָס מער דער שוישפּילער וועט מיטשאַפן אויף דעם דאָזיגן געביט, אַלץ מער איבער־ציינגנדיג וועט זיין כאַראַקטער אַרויסקומען אויף דער בינע. און כדי צו דערגאַנצן דעם טעקסט פון דעם דראַמאַטורג דורך אייגענעם שעפערישן סוב־טעקסט פאָדערט זיך אַ היבשע מאָס פאַנטאַזיע. דאָ קאָן יעדער אַקטיאָר זיין אַריגינעל אין זיין שעפערישקייט. דער דראַמאַטורג גיט אים גענוג פרייהייט אויסצואַרבעטן אַן אייגענעם סוב־טעקסט. אייגנטלעך באַשטייט די אַריגינאַליטעט פון „אויפפאַסן אַ ראָל" גראָד אין דער אַריגינעלער שאַפונג אויף דעם געביט פון סוב־טעקסט.

די צווייטע אויפגאַבע פון דעם שוישפּילער אין דעם פּראָצעס פון שאַפן אַ ראָל איז אויסצופורעמען אַן אינערלעכע געשטאַלט פון דעם מענטשן, וואָס דאַרף אַרויסגעבראַכט ווערן אויף דער בינע. ניט אַלע שוישפּילער טרעטן־צו צו דער דאָזיגער אויפגאַבע אויף דעם זעלביגן אופן, פּונקט ווי ניט אַלע שוישפּילער שאַפן זייער סוב־טעקסט אויף דעם זעלביגן שטייגער. דער גרויסער רוסישער רעזשיסאָר סטאַניסלאַווסקי דערציילט אין זיינע דערינערונגען, אַז סיי ער און סיי זיינע שוישפּילער פלעגן אַמאָל דערגיין צו דעם אינערלעכן מהות פון אַ כאַראַקטער דורך זיין אויסערלעכן אויסזען. מען פלעגט זיך אָנטאָן אין די געהעריגע קליידער און שאַפן די אויסער־לעכע מאַסקע, דעם גרים פון דעם כאַראַקטער. און אויף אַזאַ אופן אויפכאַפּן די אינערלעכע געשטאַלט פון דעם מענטשן. דאָס איז איין וועג און אפשר ניט דער בעסטער. ווי סטאַניסלאַווסקי האָט דאָס שפּעטער אַליין אויס־געפונען. געוויינטלעך הויבט אָן אַ שוישפּילער פון דעם אינערלעכן וועזן און ערשט דערנאָך באַשעפטיגט ער זיך מיט דער אויסערלעכער געשטאַלט. („פון דער אינטואיציע, פון דעם געפיל בין איך אַריבער צו דער אויסער־לעכער געשטאַלט"—סטאַניסלאַווסקי.) אַנדערע שוישפּילער ווידער טראַכטן און פאַנטאַזירן גלייכצייטיג סיי וועגן דעם אויסזען און סיי וועגן די איבער־לעבונגען פון דער פּערזאָן, וואָס זיי דאַרפן שאַפן. אָבער אַזוי צי אַנדערש, דאַרף דער שוישפּילער אויספאַנטאַזירן אַ לעבעדיגן מענטשן, ווערן מיט אים אינטים באַקאַנט, אים „קענען אויסגעבונדן". ממילא נעמט דאָס שוין

אויך אַריין דעם מאָמענט פון באַקענען זיך מיט די אַנדערע פּערזאָנען אין דער שפּיל, כאָטש אפשר ניט אויף אַזאַ אינטימען אופן. אין יעדן פאַל דאַרף דער אַקטיאָר דערפילן אין זיך ניט בלויז זיין אייגענע ראָל, נאָר אויך די פאַרהעלטעניש פון זיין כאַראַקטער מיט די אַנדערע פּערזאָנען אין דער שפּיל.

און דאָ קומען מיר צו איינער פון די וויכטיגסטע און שווערסטע פּראָבלעמען, מיט וועלכע דעם שוישפּילער קומט זיך אויס צו ראַנגלען אין דעם פּראָצעס פון שאַפן אַ ראָל, — די פּראָבלעם פון עכטע איבערלעבונגען. אַלע גיבן צו, אַז די אויפגאַבע פון דעם שוישפּילער איז צו שאַפן די אילוזיע פון אַן אמת׳ן מענטשן, מיט אמת׳ע איבערלעבונגען, אָבער די פראַגע איז: צי דאַרף דער שוישפּילער טאַקע אַליין איבערלעבן די עמאָציעס, וואָס ער ווייזט אויף דער בינע? צי איז עס ניט גענוג, ווען ער טיילט־מיט די איבערלעבונגען און געדאַנקען פון זיין ראָל צו די צושויער און אַליין פילט ער דערביי גאָרניט? צי איז עס ניט גענוג, הייסט עס, ווען דער שוישפּילער מאַכט די געהעריגע סימבאָלישע „אָנשטעלן" אויף אָנצודייטן געוויסע געפילן און איבערלעבונגען?

קלאָר, אַז עס איז נישט גענוג. מיר זאָגן וועגן אַ שוישפּילער, אַז ער טויג ניט אין דער אָדער יענער ראָל, ווייל ער קלינגט ניט אמת׳דיג. מיר פאָדערן פון דעם אַקטיאָר, אַז ניט נאָר זאָל ער אונז געבן ווערטער, אינטאָנאַציע, זשעסט און מינע, נאָר אַז ער זאָל אונז מאַכן צו פילן, אַז טאַקע ער אַליין לעבט איבער די עמאָציעס, וואָס ער וויל מיטטיילן. מיר פאָדערן, הייסט עס, ניט בלויז טרעפלעכן אויסדרוק, נאָר אויך אַן אינער־לעכע עמאָציאָנעלע און געדאַנקלעכע איבערלעבונג.

פון דער אַנדערער זייט איז אָבער קלאָר, אַז דער אַקטיאָר אויף דער בינע קאָן ניט אין דער אמת׳ן איבערלעבן אַלע עמאָציעס און זיין אויפריכטיג אין אַלע זיינע האַנדלונגען אויף דער בינע. אָך און וויי וואָלט געווען צום אַקטיאָר (און צום צושויער), ווען ער וואָלט טאַקע אויף אַן אמת׳ן איבער־געלעבט אַלצדינג, וואָס ער טוט אויף דער בינע. שטעלט זיך פאָר, אַז דער אַקטיאָר, וואָס שפּילט אָטעלאָ׳ן, שאַפט אין זיך ווירקלעך דעם עמאָציאָנעלן צושטאַנד פון דעם אייפערזיכטיגן מאַן, וואָס האָט באַשלאָסן צו דערמאָרדן זיין פרוי. פאַר דער אַקטריסע, וואָס שפּילט דעזדעמאָנע׳ן, וואָלט דעמאָלט געווען אַ לעבנס־געפאַר צו שפּילן מיט יענעם אַקטיאָר אויף דער בינע. כדי זיך פולשטענדיג „אַריינלעבן" אין דער ראָל און זי דורכפירן „ווי אין אמת׳ן לעבן", וואָלט דער אַקטיאָר געדאַרפט ניט אַנדערש ווי דערמאָרדן

די אַקטריסע. אָדער שטעלט זיך פֿאָר, אַז אַן אַקטריסע, וואָס דאַרף פֿאַלן חלשות, לעבט זיך אַזוי אַריין אין איר ראָל, אַז זי פֿאַלט טאַקע חלשות אויף אַן אמת׳ן. וואָס וואָלט דעמאָלט געוואָרן פֿון דער פֿאָרשטעלונג? וואָס וואָלט געוואָרן פֿון דער טעאַטער־קונסט בכלל, ווען עס זאָל ווירקלעך ניט זיין קיין אונטערשיד צווישן איבערלעבונגען אין אמת׳ן לעבן און איבער־לעבונגען אויף דער בינע? אַפֿילו ווען אַקטיאָרן זאָלן זיך קאָנען קאָנטראָלירן ניט צו דערמאָרדן איינע די אַנדערע אויף אַן אמת׳ן און ניט צו פֿאַלן חלשות, ווען דאָס פֿאָדערט זיך לויט דער ראָל, וואָלטן אמת׳ע איבער־לעבונגען אין זייער רויען, ניט־געלייטערטן צושטאַנד אויסגעזען העסלעך אויף דער בינע. ווען אַ מענטש איז אין אַ צושטאַנד פֿון שטאַרקע געפֿילן,— מעגן דאָס זיין געפֿילן פֿון פֿרייד אָדער פֿון צער, — פֿאַרלירט ער גע־וויינטלעך דעם קאָנטראָל איבער זיך און צאַפּלט זיך אין אַלערליי קאָנ־וואולסיעס פֿון אומ׳חנ׳עוודיגער באַוועגונג, זשעסט, מימיק. אויף דער בינע וואָלטן אַט־די באַגלייטונגס־שטריכן פֿון אַ שטאַרקער איבערלעבונג גאָר־נישט געוווען אנגענעם פֿאַר די צושויער. אַנשטאָט מיטצורייסן זיי, וואָלטן די אויסערלעכע אויסדרוקן פֿון אַן עמאָציע אָפּגעשטויסן די צושויער. פּונקט ווי אין אמת׳ן לעבן ווערט עס באַטראַכט פֿאַר ניט שיין, ווען אַ מענטש צעבראָסטעט זיינע געפֿילן פֿאַר פֿרעמדע מענטשן און נעמט זיך ניט די מי צו קאָנטראָלירן זיך, אַזוי איז עס ניט שיין, ווען אַן אַקטיאָר „צעבראָסטעט" זיך אויף דער בינע. מיר זעען אַמאָל שוישפּילער, וואָס קאָנען זיך אַרויפֿשרויפֿן צו אַ שטופֿע פֿון עכטע איבערלעבונגען אַזוי, אַז זיי פֿאַלן ממש אַריין אין אַ היסטעריקע און פֿאַרלירן דעם קאָנטראָל איבער זיך. אַזאַ סאָרט שפּילן שאָקירט אונז. עפּעס איז דאָ פֿאַראַן ניט אַנ־שטענדיגס. עמאָציאָנעלע אַנטבלויזונג אין דער עפֿנטלעכקייט קאָן אַמאָל שאָקירן ניט ווייניגער ווי קערפּערלעכע אַנטבלויזונג.

אָבער דאָ שטויסן מיר זיך אָן אויף אַ ווידערשפּרוך. פֿון איין זייט זאָגן מיר, אַז דער אַקטיאָר מוז איבערלעבן די ראָל, וואָס ער שטעלט פֿאָר, אַניט שפּילט ער ניט אמת׳דיג און מאַכט בלויז אַנשטעלן. פֿון דער אַנדערער זייט זאָגן מיר, אַז דער אַקטיאָר טאָר ניט איבערלעבן די עמאָציעס און קאָנפֿליקטן פֿון דער פּערזאָן, וואָס ער שטעלט פֿאָר אויף דער בינע, ווייל אויב ער וועט די אַלע געפֿילן איבערלעבן אויף אַן אמת׳ן, וועט ער ווערן אויס אַקטיאָר, וועט ער פֿאַרוואַנדלט ווערן אין דעם גלגול פֿון יענעם מענטשן, און וועט שוין ניט קאָנען באַוואוסטזיניג שפּילן לויט דער ראָל, לויט דעם אויטאָר׳ס טעקסט און דעם רעזשיסאָר׳ס אָנווייזונגען.

דער ווידערשפרוך איז דאָ אַ דייטלעכער און ער מוז אומבאַדינגט האַרמאָניזירט ווערן, אַניט איז בכלל ניט מעגלעך קיין עכטע שוישפּיל־קונסט. איז, ווי אַזוי קאָן דער ווידערשפרוך האַרמאָניזירט ווערן?

קיין פאַרטיגע פאָרמולע אָדער מעטאָד איז ניטאָ. יעדער שוישפּילער גיט זיך אַן עצה אויף זיין אייגענעם אופן, אָבער קלאָר איז, אַז די עמאָציע פון דעם שוישפּילער קאָן ניט זיין און טאָר ניט זיין די זעלביגע ווי זי וואָלט געווען אין דעם ווירקלעכן לעבן פון דעם פאָרגעשטעלטן מענטשן.

אַן אַקטיאָר דאַרף באַשטימט האָבן אַן עמאָציע בעת ער שפּילט, בעת ער גיט איבער כאַראַקטער, אָבער די עמאָציע דאַרף זיין אַ טעאַטראַלישע. פון דעם „לעבנס־טרייען”־געפיל מוז דער אַקטיאָר אויסלייטערן אַ קינסטלערישן געפיל און אָט־דעם געפיל מוז ער צופּאַסן צו זיין באַוואוסטזיניגער אויפגאַבע אויף דער בינע. עס איז אמת, אַז די טעאַטראַלישע עמאָציע מוז אַנטנומען ווערן פון ענלעכע עמאָציעס אין ווירקלעכן לעבן. דאָס איז אי דער מוסטער, אי דער רוי־שטאָף. אָבער דער שטאָף מוז געלייטערט ווערן און דער מוסטער — קריגן אַ קינסטלערישע פאָרם פון אויסדרוק. דער שוישפּילער שעפּט זיינע טעאַטראַלישע עמאָציעס פון אייגענער לעבנס־דערפאַרונג, אָבער ער ווידערהאַלט ניט זיין לעבנס־דערפאַרונג, ער דיכטעט זי איבער. ער קלייבט אָפּ דאָס וועזנטלעכע און וואַרפט אָפּ דאָס צופעליגע —סיי אין דעם מהות פון זיין עמאָציע און סיי אין דעם מוסטער פון איר אויסדרוק. ווען איר וועט זיך צוקוקן ווי אַזוי מענטשן פירן זיך אויף אין אַ מאָמענט פון פאַרצווייפלונג, אָדער קאַטאַסטראָפע, אָדער טויט־שרעק, וועט איר קאָנען פאַר אייער קינסטלערישן צוועק פון פאָרשטעלן אַזאַ עמאָציע אויסקלייבן צוויי אָדער דריי וועזנטלעכע שטריכן פון אַזוינע שטאַרקע איבערלעבונגען. דערביי וועט איר אין זינען האָבן צו פורעמען דעם אויסדרוק דורך מיטלען, וואָס זאָלן אויף אַמאָל זיין „באַטירלעך” אין זייער קלאַנג און אויסזען און עסטעטיש, געלייטערט־רושמ׳דיג אין זייער ווירקונג. איר לייטערט אויס, אַזוי צו זאָגן, דאָס גין־גאָלד פון דער עמאָציע און וואַרפט אָפּ די פסולת. איר גיט איבער די פּאָעזיע דערפון און לאָזט אויס די פּראָזע. דער באַזיס, דער פונדאַמענט דאַרף טאַקע זיין די עכטקייט פון איבערלעבונג, אָבער די עכטקייט ווערט מיטגעטיילט צום צושויער דורך קינסטלערישער איבער־דיכטונג, אַזוי צו זאָגן, און דורך באַוואוסטזיניגע טעכנישע מיטלען.

די טעאַטראַלישע עמאָציע איז אויך ביים צושויער אַנדערש, ווי אין ווירקלעכן לעבן. כאָטש דער צושויער אידענטיפיצירט זיך מיט דער שפּיל

און גיט זיך נאָך דער אילוזיע פוןווירקלעכקייט, שפּירט ער אָבער גלייכ־צייטיג דעם רושם פון טעאַטער־שפּיל. זיין אָפּרוף אויף אַ מאָרד, וואָס ווערט באַגאַנגען אויף דער בינע, איז גאָר אַן אַנדערער ווי ער וואָלט געווען אין אמת'ן לעבן. די אויפּטרייסלענדיקע טראַגעדיע ברענגט דעם צושויער סיי אַ שפּירונג פון שוידער און סיי אַט־די „לייטערונג פון גייסט", וועגן וועלכער אַריסטאָטעל האָט געשריבן. אַזוי — אין דער באַציאונג צו דער טעאַטער־שפּיל בכלל, אַזוי אויך — אין דעם אָפּרוף אויף דעם שפּילן פון דעם אַקטיאָר.

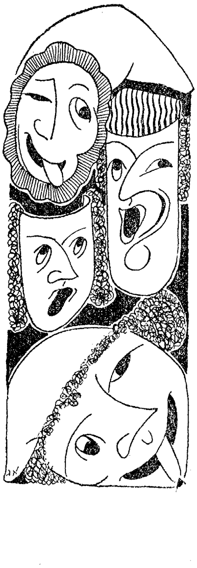
צוויי חדשים פאַר זיין טויט האָט דר. חיים זשיטלאָווסקי, אין אַ בריוו צו ר. זאַלצמאַן, דאַטירט מערץ 14, 1943, אויסגעדריקט זיין אָנערקענונג פאַר דער אויפפירונג פון אַ סאָוועטישער פּיעסע (ביל בעלאָצערקאָווסקי'ס „דאָס לעבן רופט") און האָט ביי דער געלעגנהייט געגעבן אַ פּראַכטפולע פאָרמולירונג וועגן דער טעאַטראַלישער עמאָציע מצד דעם צושויער. ס'איז כדאי דאָ אָנצוגעבן דעם געהעריקן אויסצוג פון יענעם בריוו:

„אגב וויל איך דאָ איבערגעבן אייך מיין מיינונג וועגן דעם קוואַל פון אַן עסטעטישן תענוג וואָס מען האָט פון אַ טעאַטער־שפּיל. דער תענוג שטאַמט דאָ נאַטירלעך פון דער אילוזיע, וואָס מען האָט, אַז דאָס איז ניט קיין שפּיל פון אַקטיאָרן אויף דער בינע, נאָר ווירקלעכער לעבן פון לעבעדיקע מענטשן אין דער ווירקלעכער וועלט. אָבער די עסטעטישע אילוזיע איז ניט אַזאַ איינפאַכע, ניט אַזאַ הונדערט־פּראָצענטיקע, ווי מען שטעלט זיך געוויינטלעך פאָר. אַ הונדערט־פּראָצענטיקע אילוזיע טרייבט דעם עסטעטיש ווייניק־אַנטוויקלטן צו־זעער, ער זאָל פאַרגעסן, אַז ער איז אין טעאַטער, אַז ער זאָל „בוען" דעם „מנובל", — אָדער אַנדערש־ווי אַרויסווייזן זיין אומצופרידנקייט מיט דעם „מנובל" פון דער פּיעסע, — ווען ער, דער מנובל, גייט אַרויף אויף דער בינע, אָדער באַגייט אַ שענדלעכן אַקט, הגם דער „מנובל" קאָן זיין אַן ערשט־קלאַסיקער אַקטיאָר און שפּילן וואונדערבאַר זיין ראָל. אין אַט־דעם פאַל איז דאָס כמעט ווי אַ געוויינלעכע אילוזיע, ווען דער אויסדוכט פאַרנעמט דעם פּלאַץ פון דער ווירקלעכקייט.

„די עסטעטישע אילוזיע איז אַ קאָמפּליצירטער פּראָצעס, וויניגסטנס ביי מיר פּערזענלעך. אין דעם „אויבערשטיבל" הערשט די פולע אילוזיע, אַז מען איז ניט אין טעאַטער, נאָר מען איז ביי אַ פּאַסירונג פון ווירקלעכן לעבן. אָבער אַט־די אילוזיע ווערט אַלע ווײַלע קאָרעגירט פון דעם ניט אין גאַנצן אונטערגעדריקטן באַוואוסט־זיין, אַז דאָס איז ניט ווירקלעכקייט, נאָר קונסט. אַט־די שטימע ציטערט־מיט מיט דער אילוזיע, כמעט ווי אין אַ דועט. דאָס איז ווי אַ שטענדיקע לויפן פון אַ שיפל אין אַ וועב־שטול הין און קריק:

„דאָס איזווירקלעכקייט", „דאָס איז שפּיל", „דאָס איז ווירקלעכקייט".
דאָס, רעכן איך, ברענגט אַרויס דעם תּענוג פון אַ גוטן שפּיל."

אָט־דאָס הייסט אַ טעאַטראַלישע עמאָציע. דער באַגריף נעמט אַריין ניט בלויז די אינערלעכע שפּירונג פון דעם געפיל, וואָס דער פאָרגעשטעל־טער מענטש דאַרף האָבן, נאָר אויך די שפּירונג מצד דעם צושויער פון דעם קינסטלערישן אויסדרוק, און מצד דעם אַקטיאָר — פון דער קינסט־לערישער אויפגאַבע צו ווייזן די איבערלעבונגען. אַן אַקטיאָר דאַרף ניט זיין פאַרשלונגען פון דער עמאָציע, נאָר פון דער אויפגאַבע צו ווייזן דעם מענטשן אין דעם צושטאַנד פון איבערלעבונג: ניט שפּילן דעם מענטשן, ניט „עקטן" די עמאָציע, נאָר זי רעאַליזירן באַוואוסטזיניג דורך קינסט־לערישע מיטלען.



עלפטער שמועס

װעגן „שפּילן מיטן קאָפּ“ און „שפּילן מיטן האַרצן“

אויף וויפיל ווערט אַן אַקטיאָר מיטגעריסן פון געפיל? — „קאַלטע“ און טעמפּעראַמענטפולע אַקטיאָרן. — אַ באַלאַנס צווישן געדאַנק און געפיל. — די טעכניק פון איבערלעבן אַ ראָל. — ווי ווייט קאָן מען זיך פאַרלאָזן אויף דעם „ריכטיגן טאָן“? — אַנסאַמבל־שפּיל און אינדיווידועלע שאַפונג.

מיר האָבן אין דעם לעצטן שמועס גערעדט וועגן די שוועריגקייטן, וואָס אַ שוישפּילער האָט ביים „איבערלעבן אַ ראָל“. סיי שוישפּילער און סיי שרייבער איבער טעאַטער ראַנגלען זיך מיט דער „אייביגער פראַגע“ וועגן דעם אַקטיאָר׳ס געפילן און באַוואוסט־זיין ביים שפּילן אַ ראָל, וועגן שפּילן „מיטן קאָפּ“ און שפּילן „מיטן האַרצן“. סטאַניסלאַווסקי האָט אין דעם משך פון יאָרן אויסגעפאָרשט אָט־די פּראָבלעם אין דער פּראַקטישער אַרבעט איבער זיך אַליין און מיט אַנדערע אַקטיאָרן און האָט אויפגעבויט אַ סיסטעם פון שאַפן אַ סינטעז פון דער עכטער עמאָציע און דער אַקטיאָרישער מייסטערשאַפט. די סטאַני־סלאַווסקי־סיסטעם לערנט דעם אַקטיאָר ווי אַזוי צו פילן טעאַטראַליש, ווי אַזוי צו פאַראייגענען די עמאָציעס פון דעם פאָרגעשטעלטן מענטשן אין יעדן געגעבענעם מאָמענט און צו דער זעלביגער צייט זיין באַשעפטיגט מיט אַ באַוואוסטזיניגער אויפגאַבע אויף דער בינע. פאַר שוישפּילער, וואָס שטרעבן מיטצוטיילן פון דער בינע דעם אמת פון דעם אינדיווידואַליזירטן

כאַראַקטער, איז סטאַניסלאַווסקי׳ס בוך, „מיין לעבן אין דער קונסט״, אַ מין שולחן ערוך פון דער שוישפּיל־קונסט.

אין דער היבשער ליטעראַטור איבער שוישפּיל שטויסן מיר זיך אָן אויףביידע עקסטרעמע שטאַנדפּונקטן בנוגע געפיל און באַוואוסטזיניגן קאָנטראָל: 1) אַז דער אַקטיאָר מוז דורכאויס דורכלעבן זיין ראָל בעת׳ן שפּילן; 2) אַז ער טאָר בשום אופן נישט דורכלעבן זיין ראָל. ס׳איז אָבער מערקווירדיג, אַז סיי די אָנהענגער פון געפיל און סיי די אָנהענגער פון קאַלטן קאָנטראָל גייען סוף כל סוף איין אויף קאָמפּראָמיסן מיטן געגנערישן צד, אַזוי אַז אין סך הכל באַקומט זיך אייגנטלעך דער אויספיר, אַז אַן אַקטיאָר מוז אי פילן זיין ראָל, אי שפּילן אויסגערעכנט און „קאַלט״.

ס׳וועט זיין כדאי דאָ צו ברענגען אַ פּאָר אילוסטראַציעס פון דעם היציגן אינטערעס, וואָס די דאָזיגע פראַגע רופט אַרויס ביי פּראָפעסיאָנאַלן פון טעאַטער. אין אַ פּאָלעמישן אַרטיקל, וואו ער קריגט זיך מיט דעם באַרימטן פראַנצויזישן אַקטיאָר קאָקלען איבער דער „אייביגער פראַגע״ פון געפיל און באַוואוסטזיניגער מייסטערשאַפט, שרייבט דער באַרימטער איטאַליענישער טראַגיקער טאָמאַסאָ סאַלוויני (געשטאָרבן אין 1916):

> „איך גלויב, אַז יעדער גרויסער אַקטיאָר מוז מיטגעריסן ווערן און ווערט מיטגעריסן פון דער עמאָציע, וואָס ער שילדערט; אַז ניט בלויז מוז ער פילן אָט־די עמאָציע איינמאָל אָדער צוויי מאָל, ווען ער שטודירט זיין ראָל, נאָר ער מוז זי פילן אין אַ גרעסערער אָדער קלענערער מאָס — און גראָד אין אַזאַ מאָס וועט ער רירן די הערצער פון זיינע צושויער — ווען ער זאָל ניט שפּילן די ראָל, מעג דאָס זיין איינמאָל אָדער טויזנט מאָל...
>
> „הער קאָקלען האַלט, פאַרקערט, . . . אַז אַן אַקטיאָר דאַרף בלייבן פולשטענדיג רואיג און אונטער קאָנטראָל, ווי שטורעמדיג עס זאָל ניט זיין די ליידנשאַפט, וואָס ער שילדערט; אַז ער דאַרף בלויז מאַכן אַן אָנשטעל, אַזוי צו זאָגן, אַז ער פילט די עמאָציע, וואָס ער וויל מאַכן דעם עולם צו גלויבן, אַז ער פילט זי אויף אַן אמת׳ן, און אַז ער דאַרף שפּילן אינגאַנצן מיט זיין מוח און ניט מיטן האַרצן.״ *)

פונדעסטוועגן דערקלערט סאַלוויני ווייטער, אַז

> „איך זאָג אויך, אַז דער אַקטיאָר מוז האָבן די פעיאיגקייט צו זיין רואיק און געפיללאָז, אָבער בלויז ביז אַ געוויסן פּונקט.״

*) די ציטאַטן איבער דער דאָזיגער פראַגע זיינען גענומען פון "Theatre Workshop" ניו־יאָרק, אָקטאָבער־דעצעמבער, 1936.

די גאַנצע פּראָבלעם רעדוצירט זיך אייגנטלעך צו אָט־דעם „געוויסן פּונקט". דער אמת איז, אַז יעדער שוישפּילער זוכט נאַטירלעכערווייז צו דערהויבן זיין אינדיווידועלן אופן פון שאַפן צו דער מדרגה פון אַ כלל. סאַלוויני איז געווען אַן אַקטיאָר פון שטורעמדיגן טעמפּעראַמענט. מען דערציילט, אַז דער אַמעריקאַנער אַקטיאָר עדווין בוט האָט ממש מורא געהאַט צו שפּילן יאַגאָ׳ן, ווען סאַלוויני האָט מיט אים געשפּילט די ראָל פון אָטעלאָ. „האַלט אים פעסט", זאָל בוט האָבן געזאָגט צו די אַקטיאָרן, וואָס האָבן געדאַרפט צוריקהאַלטן אָטעלאָ׳ן פון אַן אָנפאַל אויף יאַגאָ׳ן, „ער וועט מיך דערמאָרדן, איך בין זיכער אין דעם."

די „קאַלטע" אַקטיאָרן ווידער זוכן צו מאַכן אַ טוגנט פון אויסגעאַרעכנטער טעכניק, פון „שפּילן מיטן קאָפּ". אָבער ניט די און ניט יענע קאָנען נישט מיטטיילן דער אוידיטאָריע וועלכע ס׳איז עמאָציע, וואָס זיי אַליין האָבן זי ניט דורכגעלעבט. פון דער אַנדערער זייט קאָנען זיי ניט באַווירקן די אוידיטאָריע בלויז דורך אַליין איבערלעבן די עמאָציע, נאָר זיי מוזן באַוואוסטזיניג קאָנטראָלירן די אויסדרוק־מיטלען אויף צו דערטראָגן די עמאָציע צום צושויער.

דער ענגלישער שריפטשטעלער דזשאָרדזש הענרי ליואיס (1817—1878) האָט אין זיין בוך „וועגן שוישפּילער און דער שוישפּיל־קונסט" אַן עסעי איבער דער דאָזיגער פראַגע, וואָס איז גילטיג ביז היינט צו טאָג און שטימט אין עצם מיט אַ סך פון סטאַניסלאַווסקי׳ס אויספירן. נישט מער, מען דאַרף אין זינען האָבן, אַז די מאָדערנע וויסנשאַפט ציט בכלל ניט אַזאַ שאַרפע ליניע צווישן עמאָציע און אינטעלעקט, ווי דאָס איז געווען דער כלל אין דער פילאָזאָפיע און פסיכאָלאָגיע פון פאַריגן יאָרהונדערט. בעת ס׳איז, פאַר פּראַקטישע צוועקן, נאָך אַלץ גילטיג די קאָנטראַסטירונג פון געפיל און געדאַנק, ווי צוויי כאַראַקטעריסטישע אויסדרוקן פון מענטשלעכן באַוואוסטזיין, וויסן מיר אָבער, אַז קיין שאַרפע צעטיילונגס־ליניע איז דאָ ניטאָ און אַז געדאַנק און געפיל זיינען אין דער ווירקלעכקייט דורכגעפלאָכטן. ווען מיר וועלן דאָס אין זינען האָבן, וועלן מיר זיך בכלל וויניגער „קאָכן" וועגן דער פראַגע פון שפּילן „מיטן קאָפּ" אָדער „מיטן האַרצן". מיר וועלן פאַרשטיין, אַז דאָס איז ניט קיין פראַגע פון אָדער־אָדער, נאָר אַ פראַגע פון ריכטיג אויסטייטשן און באַנעמען דעם קאָמפּליצירטן פּראָצעס פון שפּילן אַ ראָל. בדרך כלל זיינען שוישפּילער „קליגער אין זייערע מעשים ווי אין זייער פילאָזאָפיע". זיי באַווייזן צו לייזן אויף אַ פּראַקטישן אופן די פראַגע פון באַלאַנס צווישן געפיל און

גערדאַנק, נאָר ווען עס קומט צו אַנאַליזירן זייער שאַפונגס־פּראָצעס, פאַלן זיי אַריין אין איין עקסטרעם אָדער אַ צווייטן.

יונגע שוישפּילער, וואָס שענקען אויפמערקזאַמקייט צו דער טעאָריע פון זייער קונסט, דאַרפן זיין פאָרזיכטיג ניט פאַרפירט צו ווערן פון דעם אָדער יענעם עקסטרעם. אַ פאַלשע אָריענטאַציע קאָן דאָ שעדיגן דעם יונגן שוישפּילער און פאַרפירן אים אויף אַ וועג פון אָט־די געפערלעכע

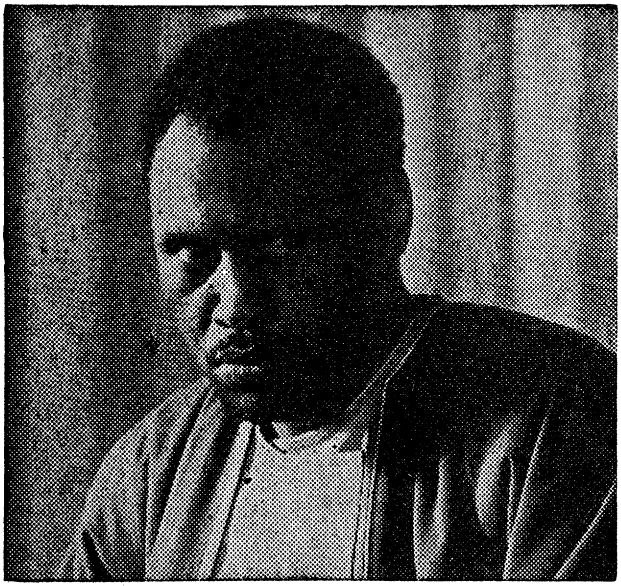
טאָמאַסאָ סאַלוויני
איטאַליענישער טראַגיקער (1829—1916) אין דער ראָל פון אָטעלאָ

עקסטרעמען. מיט וועלכן פון אָט־די וועגן אַ שוישפּילער זאָל זיך ניט אַרויסלאָזן, וועט דאָס אים דערפירן צו אַ טעמפּן ווינקל.

מיר האָבן פריער אָנגעוויזן, אַז דעם שוישפּילער׳ס קינסטלערישע עמאָציע טאָר ניט צונויפגעמישט ווערן מיט דערווירקלעכער עמאָציע פון דעם מענטשן, וואָס ער שטעלט פאָר אויף דער בינע. אין ווירקלעכן לעבן האָט יענער מענטש ניט געהאַט קיין אויפגאַבע צו באַווירקן צושויער, בעת

דער שוישפּילער האָט יאָ אַזאַ אויפגאַבע. לאָמיר איצט ברענגען אַ לענגערן אויסצוג פון ליואיס'עס עסעי, וואו דער ענין ווערט באַהאַנדלט גאַנץ ברייט:

„ניט נאָר איז עס באַוואוסט, אַז דער אַקטיאָר מאַכט אָנשטעלן און אַז ער וואָלט ניט געקאָנט אויסהאַלטן די אויסשעפּונג פון איבערלעבן אַן עמאָציע, ווען ער זאָל ניט מאַכן קיין אָנשטעלן; נאָר ס'איז קלאָר פאַר יעדן איינעם, וואָס ווייסט עפּעס וועגן קונסט, אַז די סאַמע אָנ־



פּאָל ראָבסאָן

אַמעריקאַנער נעגער-זינגער און טראַגיקער אין דער ראָל פון אָטעלאָ

וועזנהייט פון אַן אמת'ער עמאָציע וואָלט געווען אַזאַ שטערונג פאַר דעם אינטעלעקטועלן גלייכגעוויכט, אַז עס וואָלט אינגאַנצן אוממעגלעך געמאַכט אַ קינסטלערישן אויסדרוק. טאַלמאַ*) דערציילט, אַז ער איז איינמאָל מיטגעריסן געוואָרן מיט דעם אמת און שיינקייט פון דער אַקטריסע, וואָס האָט געשפּילט מיט אים, ביז יענע האָט צו אים אַ שעפּטשע געטאָן: 'פאַרזיכטיג, טאַלמאַ, איר זייט גערירט פון געפיל.' און ער באַמערקט דערביי, אַז 'גראָד פון עמאָציע שטאַמען אַלערליי שוועריגקייטן: די שטים פאַרהאַקט זיך, דער זכרון פעלט, די זשעסטן

*) פראַנצויזישער אַקטיאָר פון קלאַסישן סטיל (1826—1763).

ווערן פאַלש און דער עפעקט ווערט געשטערט׳. און מאַלע *) מאַכט אַן ענלעכע באַמערקונג: ׳איך בין היינט אָוונט ניט געווען צופרידן מיט זיך; איך האָב זיך דערלויבט מיטגעריסן צו ווערן און בין ניט גע־בליבן דער האַר איבער זיך. איך האָב געפילט די סיטואַציע צו שטאַרק. איך בין געוואָרן אַזוי רעאַל, ווי איך וואָלט געווען ביי זיך אין דער היים. כדי צו דערגרייכן די סצענישע אילוזיע, מוז מען זיין אַנדערש.׳

„יעדער איינער, וואָס איז באַהאַוונט אין דער קונסט פון שוישפּיל, וועט באַלד כאַפּן די באַדייטונג פון דעם לויכטענדיגן אויסדרוק, ׳סצענישע אילוזיע׳, און די וואָס זיינען ניט באַהאַוונט, וועלן פאַרשטיין ווי פולשטענדיג אין ווידערשפּרוך צו אַלע צוועקן פון דער קונסט און אַלע סעקרעטן פון עפעקט עס וואָלט געווען די פאַרשטעלונג פון ליידנשאַפט אין איר ווירקלעכן, אָנשטאָט דעם סימבאָלישן אויסדרוק: די רויטע, געשוואָלענע און צעקרימטע פּנים־שטריכן פון ליידן; די אומאָנגענעמע, קוויטשענדיגע אינטאָנאַציע פון כעס זיינען ניט פּאַסיג פאַר קונסט; דער פּאַראַליז פון יעדן אויסערלעכן אויסדרוק און די צאַפּלעניש פון אום׳חנ׳עוודיגער זשעסטיקולאַציע, וואָס גייען צוזאַמען מיט געוויסע שטאַרקע עמאָציעס, קאָנען באַשריבן ווערן דורך דעם דיכטער, אָבער זיי קאָנען ניט דערלאָזט ווערן אין דער פּלאַסטישער קונסט. דער דיכטער מעג אונז דערציילן, וואָס עס באַדייט דאָס פעלן פון לעבן און באַוועגונג אין דעם פּנים און גלידער, . . . אָדער די טויטלעכע רואיגקייט, וואָס גרייפט־אָן אָדער פּאַראַליזירט דעם ליידנ־דיגן; אָבער דער מאָלער, סקולפּטאָר אָדער אַקטיאָר מוז אונז דערציילן, וואָס דער ליידנדיגער פילט און דערציילן דאָס דורך סימבאָלן פון אויסערלעכן אויסדרוק, — די אינערלעכע פּראָצעסן דאַרפן ווערן לעזבאַר דורך אויסערלעכע סימבאָלן, און אָט־די אויסערלעכע סימבאָלן מוזן אויך האָבן אַ געוויסע גראַציע און פּראָפּאָרציע.

„קונסט בכלל איז סימבאָליש. ווען קונסט זאָל פאַרשטעלן עמאָציעס אין זייער ווירקלעכן אויסדרוק, וואָלט זי אויפגעהערט צו רירן אונז ווי קונסט. . . . אַלע בינע־עלעמענטן גייען אָוועק פון דער ווירקלעכקייט. די סיטואַציע, דער כאַראַקטער, די שפּראַך, — דאָס אַלץ איז אַנדערש ווי אונזער טאָג־טעגלעכע דערפאַרונג. עמאָציע דריקט זיך ניט אויס אין פערזן אָדער אין פּאַרזיכטיג־צוגעקליבענע פּראָזן. . . . דער לייענער זעט באַלד, אַז אין דער אמת׳ן איז דער אַקטיאָר ניט אויפגערודערט פון די עמאָציעס, וואָס ער שטעלט פאָר, אַזוי ווי ער וואָלט פון זיי אויפגערודערט געוואָרן אין דער ווירקלעכ־קייט: ער מאַכט אָנשטעלן און מיר ווייסן, אַז ער מאַכט אָנשטעלן; ער שטעלט פאָר אַ פיקציע, וואָס דאַרף אונז רירן ווי אַ פיקציע און ניט שניידן איבער אונזערע געפילן, ווי דאָס וואָלט געווען דער פאַל,

*) פראַנצויזישער שוישפּילער, איינער פון טאַלמאַ׳ס לערער.

ווען אַ מענטש וואָלט ווירקלעך געליטן פאַר אונזערע אויגן. די טרערן, וואָס מיר פאַרגיסן, זיינען טרערן, וועלכע קומען פון אַ קוואַל פון מיט־געפיל; אָבער זייער געזאָלצענע ביטערקייט איז באַזייטיקט, און זייער פּיין פאַרשאַפט אונז פאַרגעניגן.

„אָבער דאָ וואַקסט אויס די אַנטאַנימע, ווי קאַנט וואָלט זיך אויס־געדריקט, — דער ווידערשפּרוך, וואָס פלעפּט אונזער פאַרשטאַנד. אויב דער אַקטיאָר פאַרלירט די גאַנצע מאַכט איבער זיין קונסט אונטער דעם שטערנדיגן איינפלוס פון עמאָציע, פאַרלירט ער אויך די גאַנצע מאַכט איבער זיין קונסט אין דער מאָס, ווי ער איז טויט צו עמאָציע. אויב ער פילט אויף אַן אמת׳ן, קאָן ער ניט שפּילן. ער קאָן אָבער אויך ניט שפּילן, ווען ער פילט ניט. מיר ווייסן, אַז די אַלע אַבסורדע באַ־מיאונגען פון דעקלאַמירנדיגע און גרימאַסע־מאַכנדיגע אַקטיאָרן צו שאַפן אַן עפעקט, די גאַנצע נודנאַטע פון קאַנוועַנציאָנעלן שפּילן, פון לעבלאָזער נאָכקרימעניש — איז אַ רעזולטאַט פון דעם געפיללאָזן טאַלאַנט פון דעם אַקטיאָר. באַמערקט: איך זאָג ניט — פון זיין געפיל־לאָזער נאַטור. ס׳איז גאַנץ מעגלעך פאַר אַ מענטשן מיט דינע געפילן צו זיין לעכערלעך־געפיללאָז אין זיין שפּילן אויף דער בינע, אויב ער האָט ניט דעם נויטיגן טאַלאַנט פון אויסדרוק אָדער ער האָט נאָך ניט באַהערשט דעם טאַלאַנט אויף צו שאַפן אַ געהעריגן עפעקט. . . . כאָטש ס׳איז גאַנץ מעגלעך, אַז אַן אַקטיאָר זאָל האָבן געפילן ניט האָבנדיג דעם טאַלאַנט פון אויסדרוק . . . איז עס אינגאַנצן אומ־מעגלעך פאַר אים אויסצודריקן דאָס, וואָס ער האָט קיינמאָל ניט געפילט.

„און דאָ קומט דער קרייץ־פּונקט פון די צוויי ליניעס פון דעם אַרגומענט. אַזוי ווי אַ מענטש מוז פילן אַן עמאָציע, אויב ער זאָל זי אויסדריקן, ווייל ווען ער פילט זי ניט, וועט ער ניט וויסן ווי אַזוי זי אויסצודריקן, — ווי אַזוי קאָן דאָס האַרמאָניזירט ווערן מיט דעם געדאַנק, אַז ס׳איז אוממעגלעך פאַר אים צו באַווירקן אונז עסטעטיש בעת ער איז אויפגערודערט פון אַן עמאָציע? מיט אַנדערע ווערטער: ווי ווייט פילט ער ווירקלעך די עמאָציע, וואָס ער דריקט אויס? ס׳איז אַ פראַגע פון שטופּע. ווי אין יעדער קונסט, איז געפיל — דער וואָרצל. אָבער די בלעטער און בלומען — כאָטש זיי קריגן זייער זאַפט פון דער עמאָציע, קריגן זיי זייער פאָרם און סטרוקטור פון דעם אינטעלעקט. דער דיכטער קאָן ניט שרייבן, בעת זיינע אויגן זיינען פול מיט טרערן, בעת זיינע נערוון צאַפּלען זיך פון גייסטיגער אויפ־טרייסלונג און זיינע איילינע געדאַנקען זיינען צו אויפגערודערט אויף צו פאַרנעמען זיך אויף אַ באַשטימטן וועג. ער מוז אָבער האָבן געפילט עפּעס, אַניט וועלן זיינע פערזן זיין בלויז אַן עכאָ. פון דער דעריננערונג פון פאַרגאַנגענע געפילן באַציט ער דעם שיינעם אימאַזש, מיט וועלכן ער אַנטציקט אונז. ער ציטערט ווידער מיט דער פאַר־

גערענקטער אויפרודערונג, נאָר ס'איז אַן אנגענעמער ציטער, וואָס שטערט אויף קיין אופן ניט דער קלאָרקייט פון זיין אינטעלעקט. ער איז אַ צושויער פון זיין אייגענער אויפרודערונג, און כאָטש ער איז דערפון גערירט, קאָן ער דאָך באַהערשן זיין געפיל אַזוי, אַז ער זאָל דערפון אָפּקלייבן בלויז יענע עלעמענטן, וואָס ער דאַרף זיי האָבן פאַר זיין צוועק. מיר זיינען אַלע צושויער פון זיך אַליין; ס'איז אָבער די אייגנאַרטיגקייט פון דער קינסטלערישער נאַטור צו באַשעפטיגן זיך מיט אַזאַ אינטראָספּעקציע אפילו אין די מאָמענטן פון ליידנשאַפט און צו באַציען דערפון מאַטעריאַלן פאַר קונסט. . . .

„דער ענטפער אויף דער פראַגע, ווי וויט פילט אַן אַקטיאָר, איז דעריבער אומגעפער אַזאַ: ער איז אין אַ צושטאַנד פון עמאָציאָנעלער אויפרודערונג, וואָס איז גענוג שטאַרק אויף צו באַזאָרגן אים מיט עלעמענטן פון אויסדרוק, אָבער ניט גענוג שטאַרק אויף צו שטערן אים צו מאָדולירן די עמאָציע און איינאָרדענען דעם אויסדרוק לויט פריער־פאַרטראַכטע סטאַנדאַרדס."

דאָס רוב אַקטיאָרן וועלן איינשטימען מיט אָט־דער אויפפאַסונג פון זייער שאַפונגס־פּראָצעס, פון דער פּראָבלעם פון „שפּילן מיטן קאָפּ" אָדער „שפּילן מיטן האַרצן". עס קאָן קיין רייד ניט זיין וועגן שפּילן בלויז מיט מעכאַנישער אויסגערעכנטקייט און דאָך מיטטיילן דעם צושויער אַן עכטע עמאָציע. אין טעאַטער, ווי אין דיכטונג און אין יעדער קונסט, גילט דער כלל, אַז אויב עס אַרט ניט דעם קינסטלער, וועט עס דעם צושויער, דעם צוהערער און דעם לייענער אויך ניט אַרן. אַ ליד מעג זיין געשריבן מיט חריפות'דיגער פערז־מייסטערשאַפט און מיט די „שענסטע" ווערטער און שפּראַך־בילדער, וועט דאָס אָבער זיין אַ ליידיג ליד און וועט דעם לייענער ניט מיטרייסן, אויב אין דעם פונדאַמענט פון דעם ליד איז ניט פאַרלייגט קיין עכטע עמאָציע.

עס פאַרשטייט זיך, אַז נאַאיווע אָדער קנאַפּ־דערפאַרענע לייענער קאָנען באַווירקט ווערן פון דער גלאַטקייט און געטאַקטקייט פון די פערזן, צי פון די בלישטשענדיגע ווערטער און פראַזן אין דעם ליד; אַזוי קאָנען אויך נאַאיווע צי אומדערפאַרענע צושויער אין טעאַטער באַווירקט ווערן פון „שיינע" אָנשטעלן, פון קונציגע אַקטיאָרישע שטים־עפעקטן, זשעסטן, מימיק, באַוועגונגען, טוישונגען פון ריטם און טעמפּאָ, א. אַז. וו. אָבער אין לעצטן סך הכל וועלן די אַלע „עפעקטן" נישט מיטטיילן קיין עמאָציע און עס וועט זיך באַקומען דער איינדרוק פון „אָנשטעלן", פון „עקטן".

פון דער אַנדערער זייט איז אָבער קלאָר, אַז די עמאָציע, וואָס דער אַקטיאָר לעבט־איבער און טיילט־מיט, קאָן ניט און טאָר ניט זיין קיין

קאָפּיע פון „אמת׳ן לעבן". דער אַקטיאָר האָט די אויפגאַבע נישט בלויז צו שפּירן די עמאָציע, נאָר אויך זי מיטצוטיילן צו דער אוידיטאָריע, און ממילא מוז ער זיך באַנוצן מיט באַוואוסטזיניקע, אויסגערעכנטע, פון פריער־צוגעגרייטע און איינגעשטודירטע מיטלען. זיין עמאָציע דאַרף זיין „גענוג שטאַרק אויף צו באַזאָרגן אים מיט עלעמענטן פון אויסדרוק"; צו דער זעלביקער צייט דאַרף ער אָבער האָבן גענוג קאָנטראָל און באַוואוסט־זיניקע טעכניק אויף צו „מאָדולירן די עמאָציע און איינאָרדענען דעם אויסדרוק לויט פריער־פאַרטראַכטע סטאַנדאַרדס".

ניט ווייניקער וויכטיק ווי די פראַגע פון עכטע איבערלעבונגען, איז די אויפגאַבע צו ווייזן די דאָזיקע איבערלעבונגען דורך געהעריקע מיטלען. אייגנטלעך קאָן דער פּראָצעס פון שאַפן אַ ראָל איינגעטיילט ווערן אין צוויי הויפּט־מאָמענטן: אויפבויען די ראָל פון אינעווייניק און זי מיטטיילן דורך אויסערלעכע מיטלען. בלויז אויסערלעכע אָנשטעלן וועלן שאַפן אַן איינדרוק פון ליידיקייט, פון אַקטיאָרישער באָמבאַסטיק. עס מוז פאָר־קומען, ווי סטאַניסלאַווסקי דריקט זיך אויס, „אַ פולשטענדיקע פאַר־שמעלצונג פון דעם אינערלעכן און אויסערלעכן לעבן" פון דעם פאַר־געשטעלטן מענטשן. עס מוז זיין איין גאַנצער ניט־צעטיילטער אמת פון שוישפּילערישער עכטקייט.

פאַראַן אַקטיאָרן, וואָס האָבן אַ פולשטענדיק רייפע אויפפאַסונג פון זייער ראָל, נאָר צו דער זעלביקער צייט ווייזן זיי אַרויס אַ קנאַפּע פייאיקייט די ראָל מיטצוטיילן. אַמאָל איז דאָס דערפאַר, וואָס די שוישפּילער פעלט טאַלאַנט, אַמאָל דערפאַר וואָס זיי פעלט טעכניק. טאַלאַנט אַליין וועט נאָך ניט באַוואָפענען דעם שוישפּילער מיט די געהעריקע מיטלען אויף אַרויס־צוברענגען אַ ראָל. עס פאָדערט זיך אויך די פייאיקייט צו באַהערשן די אייגענע מיטלען — די שטים, דעם קערפּער, דעם פּנים. אַרבעטן אויף דער טעכניק פון אַרויסברענגען אַ ראָל איז פּונקט אַזוי וויכטיק און פּונקט אַזוי שווער ווי אַרבעטן אויף דער טעכניק פון איבערלעבן אַ ראָל.

און אין איבערלעבן אַ ראָל פאָדערט זיך אויך טעכניק. אין אמת׳ן לעבן דאַרפט איר זיך ניט לערנען ווי אַזוי ליב צו האָבן, אָדער פיינט צו האָבן, אָדער זיין אין כּעס, אָדער זיך שרעקן. די דאָזיקע געפילן קומען פון זיך אַליין אונטער דער ווירקונג פון געוויסע פּאַסירונגען און סיטואַציעס. אויף דער בינע — צי אין דעם פּראָצעס פון צוגרייטן די ראָל פאַר דער בינע — איז עס גאָרניט אַזוי גרינג אין זיך אַרויסצורופן די געהעריקע עמאָציעס, וואָס זיינען פאַרבונדן מיט דער ראָל. ניט אַלע שוישפּילער

ציַנדן אַן אין זיך אַן עמאָציע אויף דעם זעלביקן אופן. פאַראַן אַקטיאָרן, וואָס קאָנען גוט געדענקען אַן עמאָציע און זי צו־שטאַנד ברענגען מיט קנאַפּער אָנשטרענגונג. פאַראַן אַנדערע, וואָס מוזן שטופּנווייז זיך אַריינ־פירן אין דעם עמאָציאָנעלן צושטאַנד. אָבער וואָס פאַר אַ מעטאָד דער שוישפּילער זאָל ניט אָנווענדן, פאָדערט זיך אַ סך איבונג איבער זיך, כּדי צו קאָנען רעאַגירן ריכטיג אין דעם ריכטיגן מאָמענט.

און ערשט דעמאָלט קומט די אויפגאַבע פון אויסערלעכע מיטלען, פון טאָן, זשעסט און ריטם. שלעכטע אַקטיאָרן מיינען, אַז עס איז דאָ אַ קורצער וועג איבערצוגעבן די עמאָציע פון אַ כאַראַקטער, — דער וועג פון דעם „ריכטיגן טאָן" און געהעריגן זשעסט. זיי הויבן אָן פון אינטאָנאַציע און זיי מיינען, אַז די עמאָציע וועט שוין ממילא קומען. דאָס איז אַ פאַלשער און אַ שאַפונגלאָזער צוגאַנג צו דעם שוישפּילער'ס אויפגאַבע. די ריכטיגע אינטאָנאַציע קומט אַמאָל אויף די פליגל פון אַן עכטער עמאָציע; אָבער זעלטן וועט אַן עמאָציע קומען ווי אַ רעזולטאַט פון אַ „ריכטיגן טאָן". עס קאָן ניט זיין קיין ריכטיגער טאָן, ווען ער האָט הינטער זיך ניט די טרייב־קראַפט פון עכטער איבערלעבונג.

סטאַניסלאַווסקי האָט אַמאָל געדענקט (אין די ערשטע יאָרן פון זיין קאַריערע ווי אַן אַקטיאָר און רעזשיסאָר), אַז די עכטע איבערלעבונג וועט שוין פון זיך אַליין ברענגען דעם עכטן טאָן און זשעסט. ביז אַ געוויסן גראַד איז דאָס ריכטיג, אָבער בלויז אַקטיאָרן מיט אַ הויך־אַנטוויקלטער טעכניק פון קאָנטראָלירן זייער קערפּער און זייערע אויסדרוק־מיטלען קאָנען זיך פאַרלאָזן דערויף. דער בעסטער וועג איז צו זוכן און אויספּרובירן די מיטלען, וואָס ברענגען צום בעסטן אַרויס די איבער־לעבונגען, וועלכע דער אַקטיאָר שפּילט. דאָ איז דער אַקטיאָר ניט אינגאַנצן זעלבשטענדיג אין זיין אַרבעט, ווייל ער מוז צופּאַסן זיינע אויסדרוק־מיטלען צום אַלגעמיינעם פּלאַן פון דעם רעזשיסאָר. און איינע פון די אויפגאַבן פון דעם רעזשיסאָר איז צו באַהעפטן די שאַפונגען פון די באַזונדערע אַקטיאָרן מיט דער אַלגעמיינער אויפפירונג, צו שאַפן פון די באַזונדערע ראָלן איין פּיעסע. דער רעזשיסאָר ענדערט אָפטמאָל די אויסדרוק־פאָרמען פון דעם איינצעלנעם אַקטיאָר דערפאַר וואָס יענע פאָרמען זיינען ניט האַרמאָניש מיט דעם גאַנצן בילד. דאָ איז עס אַ פראַגע פון אָרקעסטרירן פאַרשיידענע אויסדרוקן אין איין האַרמאָנישער גאַנצקייט. דער איינצעלנער שוישפּילער דאַרף שטענדיג זיין גרייט זיך צוצופּאַסן צו דער אַלגעמיינער אויפפירונג און ניט שפּילן בלויז פאַר זיך אַליין. אין דער ווירקלעכקייט

קאָנסטאַנטין סטאַניסלאַווסקי

אין 1900

אין 1941

יעווגעני וואַכטאַנגאָוו

124־ב

שטודירט דער שוישפּילער זיין ראָל אונטער דער אויפזיכט פון דעם רעזשיסאָר און ער פורעמט אויס זיין אויסדרוק לויט דעם רעזשיסאָר׳ס אָנווייזונגען. אָבער אָנווייזונגען אַליין זיינען ניט גענוג. יעדער אַקטיאָר דאַרף קענען די גאַנצע פּיעסע, דאַרף זיין דורכגעדרונגען מיט איר און וויסן וואָס ער האָט צו טאָן ניט בלויז לויט זיין אייגענער ראָל, נאָר אויך לויט די ראָלן פון די אַנדערע שוישפּילער. אַנסאַמבל־שפּיל איז אַ נויטיגער מאָמענט אין אינדיווידועלער שאַפונג.

הכלל, דער פּראָצעס פון שאַפן אַ ראָל נעמט אין זיך אַריין פאַרשיידענע אויפגאַבן, וואָס יעדע פון זיי פאָדערט סיי טעכנישע איבונג און סיי שעפערישע פאַנטאַזיע. די קינסטלערישע אויפגאַבע פון שאַפן אַ ראָל נעמט אין זיך אויך אַריין דעם עטישן מאָמענט פון זוכן דעם אמת, פון וועלן זיין אויפריכטיג, פון אויסמיידן פאַלשקייט, פון ניט אָפּנאַרן זיך און ניט אָפּנאַרן יענעם. דער שוישפּילער דאַרף דערציילן דעם אמת וועגן דעם פאַר־געשטעלטן מענטשן. צו דערציילן דעם אמת איז ניט אַזוי גרינג, אָבער צו לערנען זיך דערציילן דעם אמת אויף דער בינע איז כדאי; די באַלוינונג קומט סיי דורך אייגענער באַפרידיגונג און סיי דורך דעם אָפּרוף פון די צושויער.

צוועלפטער שמועס

וועגן רעזשיסאָר און זיין באַציאונג צום שוישפּילער

די אויפגאַבע פון דעם רעזשיסאָר. — צוויי מעטאָדן פון אויסנוצן דעם שוישפּילער. — די מעכאַניסטישע אויפ־פאַסונג. — גאָרדאָן קרעיג׳ס אויסזעצונגען געגן לעבע־דיגע אַקטיאָרן. — די באַציאונג צום אַקטיאָר ווי צו אַ שעפערישן קינסטלער.

ווייט ניט אַלע צושויער ביי אַ טעאַטער־פאַרשטעלונג ווייסן, אַז ס׳איז דאָ אַזאַ באַשעפעניש ווי אַ רעזשיסאָר. אויף דער בינע זעט מען בלויז די שוישפּילער. דער רעזשיסאָר אַליין שפּילט אין דער פאַרשטעלונג קיין ראָל ניט, סיידן ער איז — ווי דאָס פּאַסירט אַמאָל — אויך אַ שוישפּילער. דער צושויער זעט די בינע, די שוישפּילער, די דעקאָראַציעס. ער הערט די מוזיק, אויב אין דער פאַרשטעלונג איז דאָ מוזיק. ער פאַר־שטייט, אַז די ווערטער וואָס די אַקטיאָרן רעדן, האָט געשריבן דער דראַמאַטורג (כאָטש מען קאָן נאָך עד היום געפינען גענוג נאַאיווע צושויער, וואָס מיינען, אַז די אַקטיאָרן אַליין פאַרפאַסן זייערע רייד און באַזונדער די וויצן בעת זיי שפּילן אויף דער בינע), אַז די דעקאָראַציעס האָט געצייכנט אַ בינע־מאַלער. וואָס אָבער האָט דער רעזשיסאָר צוגעטראָגן צו דער פאַרשטעלונג? אַפילו יענע טעאַטער־גייער, וואָס ווייסן, אַז מ׳דאַרף האָבן אַ רעזשיסאָר אין טעאַטער, קאָנען זיך ניט אָפּגעבן קיין קלאָרן חשבון וועגן דער אַרבעט פון דעם רעזשיסאָר.

מע פאַרגלייכט אַמאָל דעם רעזשיסאָר פון אַ טעאַטער־אויפפירונג צו אַ דיריגענט פון אַן אָרקעסטער. דער פאַרגלייך איז בלויז טיילווייז אַ ריכטיגער. דער דיריגענט באַטייליגט זיך אַליין אין דער אויפפירונג פון אַ מוזיקאַלישער קאָמפּאָזיציע. ער שטייט פאַר די שפּילער און מאַכט מיט די הענט, צייכנט אָן דעם טעמפּאָ פון דעם שפּילן, קאָנטראָלירט די קראַפט פון די פאַרשיידענע גרופּן אינסטרומענטן, סיגנאַליזירט די שפּילער ווען אַריינצופאַלן און ווען אויפצוהערן. דער רעזשיסאָר האָט ניט אַזאַ אויפגאַבע. זיין אַרבעט ענדיגט זיך, ווען די פאַרשטעלונג הויבט זיך אָן. אויך דער דיריגענט אַרבעט מיט די שפּילער פאַר דעם קאָנצערט. דער רעזשיסאָר אָבער מאַכט דורך מיט די שוישפּילער פאַרשיידענע אַרבעטן, וואָס זיינען גאָרניט ענלעך צו דער פאַרטיגער פאַרשטעלונג אויף דער בינע. געשולטע מוזיקער קאָנען פון די אויפגעשריבענע נאָטן שפּילן זייער „ראָל" אין דעם אָרקעסטער אָן דער הילף פון דעם דיריגענט. געשולטע אַקטיאָרן קאָנען אָן דער הילף פון דעם רעזשיסאָר זעלטן שפּילן זייער ראָל בלויז לויט דעם געשריבענעם טעקסט, ווייל זיי שפּילן ניט בלויז לויט דעם טעקסט, נאָר אויך לויט אַ געוויסן טעכנישן פּלאַן, וואָס דאַרף ערשט אָנגעצייכנט ווערן. דער פאַרגלייך צווישן דעם רעזשיסאָר און דעם דיריגענט איז ביצלעך אויף אַזויפיל, אויף וויפיל דאָס העלפט שאַפן אַ באַגריף וועגן דער אַלגעמיינער אויפגאַבע פון דעם רעזשיסאָר און זיין וויכטיגקייט אין טעאַטער.

דער רעזשיסאָר האָט אַ גאַנץ באַשטימטע אויפגאַבע. זיין אַרבעט איז צו פאַרוואַנדלען די פּאַפּירענע פּיעסע אין אַ לעבעדיגער שפּיל. דער טעקסט פון דער פּיעסע אַנטהאַלט דעם וויכטיגסטן שטאָף פאַר דער שפּיל, אָבער דער טעקסט אַליין מאַכט נאָך נישט קיין פּלאַן פאַר סצענירן די פּיעסע. איינע און די זעלביגע פּיעסע וועט ביי פאַרשיידענע רעזשיסאָרן קריגן אַן אַנדער פּנים אויף דער בינע.

דעם רעזשיסאָר'ס אַרבעט, ווי מיר וועלן שפּעטער זען, שטעמפּלט זיך אָפּ ניט בלויז אויף די אויסערלעכע פאָרמען פון דער פאַרשטעלונג, נאָר אויך אויף איר אינערלעכן עצם. ער האָט די מעגלעכקייט אַרויסצואווייזן אַ סך איניציאַטיווע אין פּרט פון „אויסטייטשן" דעם דראַמאַטורג'ס הויפּט־אידייע, די הויפּט־אַקציע און די באַזונדערע דראַמאַטישע פּערזאָנען. רייך־סצעניש האָט ער די פרייהייט צו פאַרפּאַסן אַן אייגענע קאָמפּאָזיציע, צו שאַפן בילדער פון מענטשן אין שייכות צו זייער סביבה, צו אַקצענטירן געוויסע מאָמענטן און בכלל צו שאַפן אַן אייגענע סצענישע פאַרקערפּערונג פון דעם געשריבענעם טעקסט.

געניטע טעאַטראַלן קאָנען זייער גרינג אונטערשיידן צווישן דעם קאָמיזם, וואָס נעמט זיך פון סיטואַציע אָדער כאַראַקטער, און די „געלעכטערס", וואָס נעמען זיך פון „רעזשיסאָרישער קאָמעדיע". עס פּאַסירט ניט זעלטן אין טעאַטער, אַז די סצעניש המצאות פון דעם רעזשיסאָר, די קאָמעדישע פּאַזעס, וואָס ער גיט די אַקטיאָרן, די גרופּירונגען פון די שוישפּילער א. אַז. וו. רופן אַרויס מער געלעכטער, ווי דער טעקסט פון דער שפּיל. דער דורכשניטלעכער צושויער כאַפּט זיך ניט וועגן דעם, ביי אים איז דאָס איין שפּיל מיט איין קאָמעדישן רושם, און אויב ער קרעדיטירט יאָ אימעצן פאַר די באַזונדערע „געלעכטערס", קרעדיטירט ער געווייִנטלעך דעם אַקטיאָר, כאָטש דער אַקטיאָר האָט דאָ בלויז דורכגעפירט דעם רעזשיסאָר׳ס אָנווייזונגען. ענלעכס פּאַסירט אין דראַמאַטישע ספּעקטאַקלען, וואו דראַמאַטישע שטימונג ווערט געשאַפן דורך רעזשיסאָרישע מיטלען.

אין לעצטן סך הכל איז דער רעזשיסאָר אַן איבערשאַפער פון דעם דראַמאַטורגישן טעקסט. די סומע איינדרוקן, אידייאישע און עמאָציאָנעלע אַקצענטן און די גאַלעריי פּאָרטרעטן, וואָס די פאַרטיגע פאָרשטעלונג ברענגט, איז געווייִנטלעך רייכער, איידער דער אינהאַלט פון דעם דראַמאַטורג׳ס טעקסט. און אַמאָל איז דער אַלגעמיינער איינדרוק אויך אַנדערש ווי דער איינדרוק פון דעם טעקסט.

כדי צו רעאַליזירן זיין פּלאַן, דאַרף דער רעזשיסאָר דורכמאַכן אַ קאָמפּליצירטן פּראָצעס. לאָמיר זיך דאָ אָפּשטעלן אויף געוויסע מאָמענטן אין דעם רעזשיסאָרישן פּראָצעס.

די אַרבעט פון דעם רעזשיסאָר לאָזט זיך באַמערקן אויף דעם געביט פון סצענירונג אַ סך גרינגער ווי אויף דעם געביט פון אויספורעמען די ראָלן. די סצענישע עפעקטן, די עלעמענטן פון ספּעקטאַקל, די „מאַסן-סצענעס", די אויסטערלישע גרופּירונגען פון די מענטשן אויף דער בינע,— דאָס וואַרפט זיך אין די אויגן ווי „רעזשי". אָבער דער אויסדרוק פון די באַזונדערע שוישפּילער, די אויסטייטשונג פון זייערע ראָלן, די אויסטייטשונג פון דער גאַנצער פּיעסע, — דאָס איז אַ סך וויכטיגער ווי די אויסערלעכע ספּעקטאַקולערע עפעקטן.

ווען מען רעדט וועגן דעם סטיל פון אַ טעאַטער-פאָרשטעלונג, מיינט מען געווייִנטלעך דעם סטיל פון דער רעזשי. דער סטיל פון אַ רעזשיסאָר דריקט זיך אויס ניט בלויז אין די סצענישע פאָרמען, וואָס ער גיט דער פאָרשטעלונג, נאָר אויך אין זיין אַלגעמיינער סיסטעם און מעטאָד פון אַרבעטן מיט די שוישפּילער. די פראַגע וועגן דער באַציאונג פון דעם

רעזשיסאָר צו די שוישפּילער איז אַ פונדאַמענטאַלע פראַגע אין טעאַטער. פאַראַן רעזשיסאָרן, וואָס אָנערקענען דעם אַקטיאָר ווי אַ שעפערישן קינסט־לער, וועלכער דאַרף אַליין באַלעבן זיין ראָל און איר געבן אַן אייגנטימלעכע אויסטייטשונג. פאַראַן אַנדערע רעזשיסאָרן, וואָס באַטראַכטן דעם אַקטיאָר פאַר אַ פּאַסיוון געצייג, וואָס דאַרף ניט און טאָר ניט האָבן קיין אייגענעם ווילן, קיין אייגענעם אינערלעכן אויסדרוק. צווישן אָט־די צוויי עקסטרעמען אין רעזשי זיינען דאָ פאַרשיידענע קאָמבינאַציעס און גראַדאַציעס פון מעכאַנישער און שעפערישער אויפפאַסונג פון דעם שוישפּילער׳ס אַרבעט.

אַ געוויסע צייט האָט אין דעם מאָדערנעם טעאַטער געהערשט אַ טענ־דענץ צו פאַרשקלאַפן דעם אַקטיאָר, צו מאַכן פון אים בלויז אַ מעכאַנישן אַפּאַראַט, וואָס זאָל דורכפירן דעם ווילן פון דעם רעזשיסאָר. דאָרט איז דער רעזשיסאָר געווען דער הויפּט־שאַפער פון דעם ספּעקטאַקל, און דער אַקטיאָר איז געווען ניט מער ווי דעם רעזשיסאָר׳ס אַ שטיק געצייג. אָט־די ריכטונג האָט געקראָגן אַ רייע אינטערעסאַנטע אויסדרוקן אין סאָוועטישן טעאַטער פון די צוואַנציגער יאָרן. אין מאָסקווער אידישן טעאַטער זיינען אויפגעפירט געוואָרן (לויט דער רעזשי פון אַלעקסאַנדער גראַנאָווסקי) זייער אינטערעסאַנטע, אַפילו עפּאָכע־מאַכענדיגע ספּעקטאַקלען, אין וועלכע יעדער ריר און קער פון דעם אַקטיאָר, יעדע באַוועגונג און יעדער טאָן זיינער זיינען געווען באַשטימט און קאָנטראָלירט געוואָרן דורכן רעזשיסאָר. אַנדערע רעזשיסאָרן האָבן אויך אונטערדריקט דעם אינדיווידועלן שעפערישן אויס־דרוק פון דעם אַקטיאָר און רעדוצירט זיין אַרבעט צו אַלערליי קונציגע באַוועגונגען. מייערכאָלד, צום ביישפּיל, האָט אַ געוויסע צייט אויסגענוצט דעם אַקטיאָר הויפּטזאַכלעך ווי אַ פלינקן אַקראָבאַט און האָט אינגאַנצן פאַרוואָרפן דעם צוגאַנג צו דעם אַקטיאָר ווי צו אַן אינדיווידועלן קינסטלער, וואָס קאָן דורך זיינע עמאָציעס און זיין פאַנטאַזיע באַווירקן די שפּיל און די צושויער.

די באַציאונג צום שוישפּילער ווי צו אַ שעפערישן קינסטלער, וואָס קאָן באַווירקן די צושויער דורך זיינע אייגענע עמאָציעס, אָדער ווי צו אַ טעכניקער, וואָס דאַרף בלויז דורכמאַכן געוויסע באַוועגונגען פון שטים און קערפּער, כדי צו באַווירקן די צושויער, איז אייגנטלעך אַן אויסדרוק פון דער „אייביגער פראַגע" וועגן „שפּילן מיטן קאָפּ" אָדער „שפּילן מיטן האַרצן". עס איז גאַנץ נאַטירלעך, אַז דער רעזשיסאָר זאָל, פּונקט ווי דער שוישפּילער, זיין אַ צד אין אָט־דעם שטרייט. ניט מער, די „פּאַרטייאיש־קייט" פון דעם רעזשיסאָר אין דער דאָזיגער פראַגע קאָן זיך אָפּשטעמפּלען

אויף דער גאַנצער פאָרשטעלונג, בעת דער שוישפּילער ווענדט אָן זיין „פּאַרטייאישקייט" בלויז אויף זיין אייגענער ראָל.

אין דעם פונדאַמענט פון דעם מעטאָד צו באַנוצן דעם שוישפּילער ווי אַן אויטאָמאַט איז פאַרלייגט אַ געוויסע מעכאַניסטישע פילאָזאָפיע, וואָס האַלט, אַז די מענטשלעכע עמאָציעס און דער מענטשלעכער באַוואוסטזיין זיינען אינגאַנצן אַ פּראָדוקט און אַ דירעקטער, אוממיטלבאַרער רעזולטאַט פון אויסערלעכע מאַטעריעלע ווירקונגען. נעמט אָן אַט־די פילאָזאָפיע, און איר וועט שוין ממילא קומען צום אויספיר, אַז די עמאָציעס פון די צושויער קאָנען ממש פאַבריצירט ווערן דורך געוויסע מעכאַנישע ווירקונגען פון דער בינע אַראָפּ. לויט אַט־דער פילאָזאָפיע איז דאָס דער רעזשיסאָר דער פאַבריצירער פון טעאַטראַלישן רושם. ער מאַרקירט אויס דעם פּראָצעס פון אַרויסרופן אַן עמאָציע ביים צושויער אַקוראַט ווי דאָ וואָלט זיך געהאַנדלט וועגן אויפמאַכן עפּעס אַ מאַטעריעלן אַרטיקל. אין אַזאַ פּראָצעס האָבן שוין די עמאָציעס פון דעם שוישפּילער קיין אָרט ניט. דאָ מוז שוין דער שוישפּילער זיין בלויז מאַטעריאַל אָדער אַ פּאַסיוו געצייג אין די הענט פון דעם רעזשיסאָר.

דער באַרימטער ענגלישער רעזשיסאָר און טעאַטער־קענער גאָרדאָן קרעיג איז אין דעם פּרט אַוועק אַזוי ווייט, אַז ער האָט אינגאַנצן געלייקנט דעם אַקטיאָר אין טעאַטער. אין זיינע דערינערונגען דערציילט סטאַני־סלאַווסקי וועגן זיינע שמועסן מיט קרעיג'ן, בעת יענער איז געווען אין מאָסקווע, אין 1910, וואו ער האָט אויפגעפירט „האַמלעט" מיטן מאָסקווער קונסט־טעאַטער.

> „קרעיג", שרייבט סטאַניסלאַווסקי, „האָט געזאָגט, אַז יעדע קונסט־ווערק מוז געמאַכט ווערן פון טויטן שטאָף, — שטיין, מאַרמאָר, בראָנז, לייוונט, פּאַפּיר, פאַרב, — און אויף אייביק פאַרפיקסירט ווערן אין אַ קינסטלערישער פאָרם. לויט אַט־דעם גרונד־כלל טויג ניט דער לעבעדיגער מאַטעריאַל פון דעם אַקטיאָר'ס קערפּער, וואָס האַלט זיך כסדר אין איין ענדערן און איז קיינמאָל ניט דער זעלביגער. . . . קרעיג האָט געטרוימט וועגן אַ טעאַטער אָן מענער און פרויען, דאָס הייסט, אינגאַנצן אָן אַקטיאָרן. ער האָט זיי געוואָלט פאַרבייטן מיט ליאַלקעס, מאַריאָנעטן, וואָס האָבן ניט קיין אַקטיאָרישע געוואוינהייטן, קיין אַקטיאָרישע זשעסטן. . . . ליאַלקעס און מאַריאָנעטן וואָלטן אָפּ־גערייניגט די אַטמאָספערע פון טעאַטער, וואָלטן צוגעגעבן דער אַרבעט אַן ערנסטקייט, און די טויטע מאַטעריאַלן, פון וועלכע זיי זיינען גע־מאַכט, וואָלטן געגעבן אַ מעגלעכקייט צו געבן אַן אָנונג וועגן יענעם

אַקטיאָר, וואָס לעבט אין דער נשמה, פאַנטאַזיע און טרוימען ביי גאָרדאָן קרעיג׳ן אַליין.״

כאָטש קיין גרויסע זאַכן האָט גאָרדאָן קרעיג ניט אויפגעטאָן ווי אַ פּראַקטישער רעזשיסאָר, האָט ער אָבער מיט זיינע שריפטן (ספּעציעל זיין בוך „די אַרט אָוו די טיעיטער״, דאָס הייסט — „די טעאַטער־קונסט״) און מיט זיין טעאָריע, אַז דער לעבעדיגער אַקטיאָר איז אַ שטערונג פאַר דער טעאַטער־קונסט, שטאַרק באַווירקט דעם געדאַנקען־גאַנג און די פּראַקטישע אַרבעט פון אַנדערע רעזשיסאָרן. די זוכעניש פון דער פּערפעקטער סצענישער פאָרם איז געוואָרן אַן ענין פאַר זיך. אין איינקלאַנג מיט דער אויפפאַסונג, אַז די ליאַלקע איז דאָס אידעאַלע געצייג פאַר סצענישער פולקאָמענהייט, האָבן רעזשיסאָרן־עקספּערימענטאַטאָרס געזוכט צו רעדו־צירן דעם לעבעדיגן אַקטיאָר צו דער מדרגה פון אַ פּאַסיווער ליאַלקע, אָן אָן אייגענעם ווילן, אָן אייגענע שעפערישע אימפּולסן. פאַר די צוועקן פון אַזוינע רעזשיסאָרן איז עס געווען „נויטיג און גענוג״, אַז דער אַקטיאָר זאָל פּינקטלעך אויספאָלגן דעם רעזשיסאָר און זאָל זיך פאַרלאָזן אינגאַנצן אויף מעכאַנישע אויסדרוק־מיטלען, פון וועלכע דער טעאַטראַלישער רושם דאַרף געשאַפן ווערן, ווי אַ קונסט־ווערק פון טויטן מאַטעריאַל.

אַט־די מעכאַניסטישע פילאָזאָפיע איז אָבער בלויז אַ האַלבער אמת, — סיי אין דער פילאָזאָפיע און סיי אין טעאַטער. עס איז טאַקע אמת, אַז אויסערלעכע ווירקונגען רופן אַרויס געוויסע עמאָציעס ביים צושויער; אַז די מאַטעריעלע סביבה שטעמפּלט זיך אָפּ אין דעם באַוואוסטזיין פון מענטשן און ברענגט צו־שטאַנד געוויסע איבערלעבונגען. עס איז אָבער אויך אמת, אַז דעם מענטשנ׳ס באַוואוסטזיין איז ניט בלויז אַ מעכאַנישער און גראַד־ליניגער רעזולטאַט פון אויסערלעכע מאַטעריעלע ווירקונגען. דער מענטשלעכער באַוואוסטזיין איז אַליין אַ כח, וואָס באַווירקט די מאַטעריעלע סביבה. ממילא קאָן דער באַוואוסטזיין פון איין מענטשן באַ־ווירקן דעם באַוואוסטזיין פון אַ צווייטן, די עמאָציע פון איין מענטשן קאָן באַאיינפלוסן די עמאָציע פון אַן אַנדערן. די מעכאַניסטישע פילאָזאָפיע, וואָס פאַסט־אויף באַוואוסטזיין און עמאָציע ווי אויטאָמאַטישע רעזולטאַטן פון געוויסע מעכאַנישע פּראָצעסן, לאָזט אויס פון חשבון גראַד אַט־די געגנ־זייטיגע ווירקונג פון באַוואוסטזיין און מאַטעריעלער סביבה.

די פאַרקערטע אויפפאַסונג, אַז אַ שוישפּילער קאָן באַווירקן דעם צושויער בלויז דורך עמאָציע, איז פאַרוואָרצלט אין אידעאַליסטישע און מעטאַפיזישע פילאָזאָפיעס, וואָס פאַסן־אויף באַוואוסטזיין און עמאָציע ווי

זעלבשטענדיגע קאַטעגאָריעס. דאָ ווערט שוין די ווירקונג פון עמאָציע זעלבשטענדיג און איר אופן פון באַווירקן דעם צושויער איז שוין איינ־געהילט אין עפּעס אַ מיסטעריעזער אייגנשאַפט פון „מענטשלעכן גייסט“.

מיר האָבן געזען אין אונזער באַטראַכטונג פון דער פראַגע וועגן גדאַנק און געפיל אין פאַרבינדונג מיט שוישפּיל, אַז אַט־די צוויי עקסטרעמען זיינען נישט מער ווי אַבסטראַקציעס און אַז איין אַבסטראַקציע איז פּונקט אַזוי פאַלש ווי די צווייטע. ניט דער שוישפּילער קאָן זיך אינגאַנצן פאַר־לאָזן אויף „גדאַנק“ און ניט ער קאָן זיך אינגאַנצן פאַרלאָזן אויף „געפיל“ ביים דורכפירן אַ ראָל, נאָר ער מוז איבערשאַפן זיינע דערפאַרונגען אין אַ קינסטלערישער עמאָציע, וואָס נעמט אין זיך אויך אריין דעם מאָמענט פון באַוואוסטזיניגן קאָנטראָל און פון פאָראויסבאַשטימטע מעכאַנישע מיטלען. אין דער פּראַקטיק ווענדט אָן דער שוישפּילער — צי ער ווייסט דאָס, צי ניט — גראָד דעם פּרינציפּ פון געגנזייטיגער ווירקונג צווישן דער מאַטעריעלער וועלט און דעם מענטשלעכן באַוואוסטזיין.

מען קאָן נישט אַוועקמאַכן מיט דער האַנט די גרויסע מעגלעכקייטן, וואָס דער רעזשיסאָר האָט צו שאַפן ספּעקטאַקולערע עפעקטן דורך אויס־נוצן אַקטיאָרן ווי פּאַסיווע מעכאַנישע ליאַלקעס. אָבער אָן דעם אַקטיוון אַנטייל פון דעם שוישפּילער׳ס אינדיווידועלער שעפערישקייט קאָן אין אַזאַ ספּעקטאַקל נישט זיין קיין לעבעדיגער דראַמאַטישער אָטעם. און פאַר־קערט: אַ רעזשיסאָר, וואָס בויט זיין פאַרשטעלונג הויפּטזאַכלעך אויף דעם פרייען אינדיווידועלן אויסדרוק פון דעם שוישפּילער, קאָן שאַפן אַ שטאַרקן דראַמאַטישן רושם אויף די צושויער; ער מוז אָבער אויך באַ־וואוסטזיניג אָרגאַניזירן די בינע און אָנווענדן אַלערליי מעכאַנישע און טעכנישע מיטלען, כדי צו שאַפן אַ שטאַרקן טעאַטראַלישן רושם.

צווישן אַט־די צוויי עקסטרעמען, הייסט עס, איז פאַראַן דער מין טעאַטער, וואָס לייגט געוויכט אין אַ גלייכער מאָס אויף דעם שעפערישן שוישפּילער און אויף סצענישע עפעקטן. עס ווערט שוין איצט אָנערקענט, אַז דער טעאַטער פון אויסערלעכן ספּעקטאַקל און פון מעכאַניש־קאָנ־טראָלירטן שוישפּיל קאָסט צו טייער, ווייל ער טויט אָפּ די שעפערישקייט פון דעם אַקטיאָר. עס מעגן זיך אַפילו באַקומען זייער אינטערעסאַנטע פאַרשטעלונגען פאַר די צושויער, אָבער פּונקט ווי ביים בויען די אימ־פּאָזאַנטע פּיראַמידן אין מצרים זיינען צעריבן געוואָרן מענטשלעכע לעבנס, אַזוי זיינען ביים בויען די אימפּאָזאַנטע ספּעקטאַקלען צעריבן געוואָרן אַקטיאָרישע לעבנס און עס זיינען אויסגעטריקנט געוואָרן די קוואַלן, פון

וועלכע דער טעאַטער שעפּט זיין לעבנס־קראַפט. דער אידישער מלוכה־טעאַטער אין מאָסקווע האָט אין פאַרלויף פון היבשע עטלעכע יאָר געצאָלט אַ שווערן פּרייז פאַר זיינע גרויסע דערפאָלגן אונטער גראַנאָווסקי׳ס רעזשי. ביי די אַקטיאָרן פון יענעם טעאַטער איז אויף אַ לאַנגער צייט פאַרבליבן די ווירקונג פון אַט־דער פאַרגליווערונג, פון דער שטייפקייט, פון דער מעכאַנישקייט, וואָס גראַנאָווסקי האָט אַרויפגעלייגט אויף דעם שפּילער־קאָלעקטיוו. ביים צושויער זיינען אַ סך פון גראַנאָווסקי׳ס ספּעקטאַקלען געווען אַ גרויסער דערפאָלג, אָבער דער טעאַטער האָט פאַר דעם דערפאָלג באַצאָלט צו־טייער.

אין מאָדערנער רעזשי ווערט דער אַקטיאָר אָנערקענט ווי אַ שעפּע־רישער קינסטלער, אָבער צו דער זעלביגער צייט ווערט דער רעזשיסאָר אָנערקענט פאַר דעם אָנפירער פון דער פאָרשטעלונג, וואָס קאָנטראָלירט דעם אַקטיאָר און פאַסט אַריין זיין אינדיווידועלן שעפערישן אויסדרוק אין דער אַלגעמיינער בינע־קאָמפּאָזיציע. דער רזעשיסאָר אַליין שאַפט די קאָמפּאָזיציע, וועלכע איז געבויט אויף דעם דראַמאַטורג׳ס טעקסט, אָבער ער באַנוצט זיך מיט דעם אַקטיאָר סיי צוליב אויסערלעכע עפעקטן, און סיי צוליב אינערלעכן מענטשלעכן אויסדרוק.

די ריכטונג אין טעאַטער, וואָס אָנערקענט דעם אַקטיאָר ווי די וויכ־טיגסטע קראַפט פון אַ פאָרשטעלונג, גיט זיך ממילא אָפּ מיט דער אַל־געמיינער פּראָבלעם פון אויסבילדן אַקטיאָרן. סטאַניסלאַווסקי איז געווען גרויס ניט אַזוי מיט זיינע באַזונדערע אויפפירונגען פון באַזונדערע פּיעסן, ווי מיט זיין סיסטעם און מעטאָד פון אויסבילדן אַקטיאָרן. פאַרקערט, האָט דער באַרימטער אידיש־דייטשער רעזשיסאָר מאַקס ריינהאַרדט איבער־ראַשט די וועלט מיט אין אימפּאָזאַנטן ספּעקטאַקל נאָך אַ צווייטן, פונ־דעסטוועגן פאַרנעמט ער ניט אַזאַ וויכטיגן אָרט אין דער טעאַטער־קונסט דערפאַר, וואָס ער אַרבעט שטענדיג מיט פאַרטיגע אַקטיאָרן און איז באַ־שעפטיגט בלויז מיט בויען ספּעקטאַקלען און ניט מיט בויען שוישפּילער. בעת סטאַניסלאַווסקי האָט געשאַפן אַ שול פון שוישפּיל, האָט ריינהאַרדט געשאַפן בלויז אַ קונסט פון אימפּאָזאַנטער סצענירונג.

דרייצענטער שמועס

וועגן רעזשיסאָרישן פּראָצעס

דריי שטופּן פון רעזשיסאָרישן פּראָצעס. — ווי אַזוי דער רעזשיסאָר דערגייט צום מהות פון דער פּיעסע. — דיין אַרבעט ביים טיש מיט די שוישפּילער. — אַוועקשטעלן די שפּיל אויף דער בינע. — די וויכטיגקייט פון מיזאַנסצענע. — מוזיק, באַלייכטונג, טעכנישע מיטלען. — די לעצטע פּראָבע.

די אויפגאַבע פון דעם רעזשיסאָר, ווי מיר האָבן אָנגעוויזן אין דעם לעצטן שמועס, איז צו פאַרוואַנדלען די פּאַפּירענע פּיעסע אין אַ לעבעדיגער טעאַטער־שפּיל. דער רעזשיסאָרישער פּראָצעס איז אַ קאָמפּליצירטער. ער קאָן איינגעטיילט ווערן אין דריי הויפּט־טיילן: די אַרבעט איבער דער פּיעסע, די אַרבעט מיט די אַקטיאָרן אויף זייערע ראָלן און די שטעלונג פון דער פּיעסע, די סצענישע אויפפירונג. איידער דער רעזשיסאָר טרעט־צו צו דער אויספורעמונג פון די ראָלן און דער סצענירונג פון ספּעקטאַקל, קומט אים אויס דורכצומאַכן אַ היבש ביסל צוגרייטונגס־אַרבעט. קודם כל דאַרף ער באַנעמען זיין מאַטעריאַל.

די סאַמע ערשטע שטופּע פון דעם רעזשיסאָרישן פּראָצעס איז — שטודירן דעם פּאַפּירענעם טעקסט פון דער פּיעסע, וואָס דאַרף פאַרוואַנדלט ווערן אין אַ טעאַטער־שפּיל. און פּונקט ווי עס איז נישט גענוג פאַר אַ שוישפּילער איבערצולייענען דעם טעקסט פון זיין ראָל איינמאָל, אַזוי איז ניט גענוג פאַר דעם רעזשיסאָר בלויז איינמאָל צו לייענען די פּיעסע. פון דער ערשטער לעזונג קריגט ער בלויז אַן אַלגעמיינעם איינדרוק און באַגריף

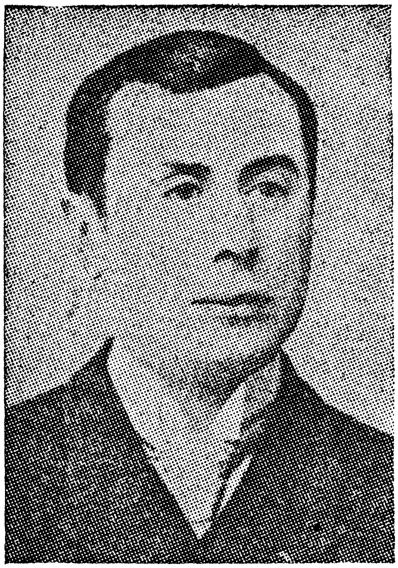
וועגן דער זאַך. ערשט ווען ער לייענט איבער דעם טעקסט עטלעכע מאָל, ווערט פאַר אים דייטלעך די גרונט־אידייע פון דער פּיעסע, איר הויפּט־אַקציע, איר דראַמאַטישע ליניע און די ליניע פון די וויכטיגערע ראָלן. ס׳איז נישט אַזוי איינפאַך פאַר דעם רעזשיסאָר צו געפינען די הויפּט־ליניע פון אַ פּיעסע, ווייל דראַמאַטישע ליניעס, ווי מיר האָבן פריער אַנגעוויזן, פלעכטן זיך דורך און שאַפן אַ גאַנצן געוועב. דער רעזשיסאָר דאַרף דאָ ניט בלויז אָנטאַפּן די הויפּט־ליניע, נאָר ער דאַרף אַמאָל אויסקלייבן די הויפּט־ליניע און זי מאַכן פאַר דעם ריכט־שנור פון דער פאָרשטעלונג. איין און די זעלביקע פּיעסע וועט קריגן אַן אַנדער זין און באַדייטונג, ווען דער רעזשיסאָר וועט אויסקלייבן איין ליניע פון דער פּיעסע אָדער אַ צווייטע ווי די הויפּט־ליניע פון דראַמאַטישער אַקציע. אויב דער רעזשיסאָר וועט באַשליסן, אַז ער דאַרף באַטאָנען אַ געוויסן מאָמענט אין דער אַקציע און פאַרטושן אַנדערע מאָמענטן, וועט ממילא די גאַנצע פּיעסע דערפון געענדערט ווערן. ניט אומזיסט באַאַרבעט אַ רעזשיסאָר אָפטמאָל דעם טעקסט פון דעם דראַמאַטורג, שטעלט איבער סצענעס, וואַרפט אַרויס סצענעס, שניידט ראָלן און גיט־צו מאָמענטן, וואָס זיינען אין דער פּיעסע ניט פאַרצייכנט. ער דאַרף דאָס האָבן אויף צו פירן די האַנדלונג לויט אַ באַשטימטער ליניע, לויט אַ רעזשיסאָרישן פּלאַן.

איידער ער טרעט־צו צו די רעפּעטיציעס מיט די אַקטיאָרן דאַרף דער רעזשיסאָר (אויב ער באַציט זיך מיט דער נויטיגער ערנסטקייט צו זיין אויפגאַבע) דורכפירן אַ גרויסע אַרבעט איבער דער פּיעסע. פאַראַן אַ שיטה אין טעאַטער, וואָס באַטראַכט דעם רעזשיסאָר ווי דעם הויפּט־שאַפער פון דער שפּיל און די פּיעסע — ווי „מאַטעריאַל״, וואָס ער מעג אויסנוצן ווי אים געפעלט. די אָנהענגער פון אָט־דער שיטה שפּאַנען אָבער דעם וואָגן פאַר די פערד. דאָס וועזנטלעכע אין טעאַטער איז דראַמע, דראַמאַטישע אַקציע. סצענישקייט איז ניט קיין זעלבשטענדיגער עלעמענט, נאָר אַן אויספורעמונג פון דראַמאַטישער אַקציע. די פּיעסע איז דער עיקר. עס קאָן ניט זיין קיין רעזשיסאָרישער פּלאַן, קיין רעזשיסאָרישע אידייע, אויב ס׳איז ניטאָ קיין פּיעסע. און אַפילו יענע רעזשיסאָרן, וואָס באַטראַכטן זיך פאַר די הויפּט־שאַפער פון דעם ספּעקטאַקל, מוזן בויען די שפּיל אויף דעם פונדאַמענט פון אַ דראַמאַטורגישער פאַרפאַסונג. נישט מער, איין רעזשיסאָר וועט אָננעמען דעם דראַמאַטורג׳ס פּיעסע ווי זיין פונדאַמענט, בעת אַ צווייטער וועט בלויז אויסנוצן די פּיעסע, כדי צו מאַכן אַן אייגענע דראַמאַטורגישע פאַרפאַסונג.

דער ערשטער וועג איז דער געזונטער, שעפערישער וועג. די מענטש־לעכע קולטור וואָלט געווען אַ סך אָרימער ווי זי איז, ווען די ווערק פון דראַמאַטורגן וואָלטן צו אונז ניט דערגאַנגען אין זייער גאַנצקייט; ווען רעזשיסאָרן וואָלטן באַנוצט די דראַמאַטישע ליטעראַטור בלויז ווי צעמענט און זאַמד פאַר זייערע ספּעקטאַקלען. בעת דער רעזשיסאָר מעג זיך דער־לויבן אַ סך פרייהייט און איניציאַטיווע ביים אויספורעמען אַ ספּעקטאַקל, האָט ער אָבער איין גרויסע, באַפעלנדיקע אויפגאַבע: צו דערטראָגן צו די צושויער דעם פולן באַטרעף פון דעם דראַמאַטורג׳ס פּיעסע.

מען דאַרף געדענקען, אַז רעזשי ווי אַ באַזונדערער טיפּ טעטיקייט אין טעאַטער איז געבוירן געוואָרן ערשט צום שלוס פון לעצטן יאָרהונדערט. די פּיאָנערן פון דער מאָדערנער רעזשיסאָרישער קונסט זיינען: קראָנעק, דער אָנפירער פון די מייניגנען־שפּילער אין דייטשלאַנד (באַזונדער וויכטיק איז זיין אַרבעט אויף דעם געביט פון אַנסאַמבל־שפּיל און „מאַסן־סצענעס"); מאַקס ריינהאַרדט, דער מייסטער פון גרויסע ספּעקטאַקלען און דער ערשטער גרויסער רעזשיסאָר פון „טעאַטראַלישקייט"; גאָרדאָן קרעיג (מער טעאָרעטיקער ווי פּראַקטישער רעזשיסאָר); דער פראַנצויזישער רעזשיסאָר אַנדרע אַנטואַן, וואָס האָט באַפרייט די בינע פון דעקלאַמאַטאָרישע טענער און איז באַשטאַנען אויף נאַטירלעכן, רעאַליסטישן אויסדרוק; און די גרויסע רוסישע רעזשיסאָרן סטאַניסלאַווסקי, נעמיראָוויטש־דאַנטשענקאָ און וואַכטאַנגאָוו. ביזן מיטן פון נייַנצענטן יאָרהונדערט איז דער באַגריף „רעזשיסאָר" געווען פאַרבונדן מיט דער אויטאָריטעט פון דעם הויפּט־אַקטיאָר אָדער דירעקטאָר פון טעאַטער, גיכער ווי מיט דער קונסט פון סצעניִרן אַ פּיעסע. דאָס הייסט, אַז די פּיעסע איז געווען די הויפּט־זאַך און דער אַקטיאָר — דער הויפּט־אינסטרומענט אויף צו דערטראָגן די פּיעסע צו די צושויער. די קונסט פון דורכפירן די פּיעסע אויף דער בינע איז אַזוי אַלט ווי דראַמע, אָבער די דיפערענציאַציע פון דעם רעזשיסאָר׳ס פונקציעס איז ניי. אונטער דער אָנרעגונג פון די גרויסע מייסטערס פון דער רעזשיסאָרישער קונסט, ריינהאַרדט, סטאַניסלאַווסקי, דאַנטשענקאָ, וואַכטאַנגאָוו, זיינען אויסגעוואַקסן אַ סך אַנדערע שעפערישע רעזשיסאָרן אין אייראָפּע און אַמעריקע. פאַר די בעסטע פון זיי איז כאַראַקטעריסטיש אַ פרומע באַציאונג צום דראַמאַטורג׳ס שאַפונג און די אָנערקענונג, אַז די פּיעסע איז די הויפּט־זאַך אין טעאַטער (האַמלעט׳ס געבאָט: „די פּלעי איז די טינג").

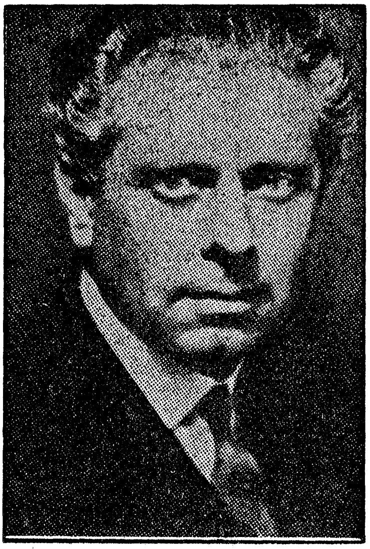
אָבער וואָס מער דער רעזשיסאָר איז דורכגעדרונגען מיט דרך־ארץ פאַר דער שאַפונג פון דעם דראַמאַטורג, אַלץ שווערער און מער קאָמפּליצירט ווערט זיין אויפגאַבע אַרויסצוברענגען דעם עצם פון דער פּיעסע. דער לייענער פון אַ פּיעסע קאָן זיך באַפרידיגן מיט דעם ערשטן איינדרוק, מיט



אַנדרע אַנטואַן (1858—1943)

דעם אַלגעמיינעם רושם. דער רעזשיסאָר מוז אָבער גראָבן טיפער. ער מוז אין דער פּיעסע געפינען דעם ריכט־שנור פאַר אַ לעבעדיגן ספּעקטאַקל. ער דאַרף פעסטשטעלן די הויפּט־אידייע פון דעם שרייבער און אויסלייטערן די הויפּט־אַקציע. די ראָלן פון דער פּיעסע מוזן פאַרוואַנדלט ווערן אין לעבעדיגע מענטשן, די סביבה דאַרף פאַרגאַנצט ווערן מיט דער דראַמאַטישער אַקציע.

דער שעפערישער רעזשיסאָר ווייסט, אַז קיין דראַמאַטיש ווערק ווערט ניט געשאַפן אויסער צייט און רוים. כדי צו באַנעמען ווי ס׳געהער צו זיין מאָליער׳ס אַ קאָמעדיע, דאַרף פאַר דעם רעזשיסאָר זיין קלאָר די עפּאָכע, אין וועלכער מאָליער האָט געלעבט און פון וועלכער ער האָט באַצויגן זיינע



מאַקס ריינהאַרדט (1873—1943)

סיוזשעטן און פּערסאָנאַזשן. כדי פאַר אים זאָל קלאָר ווערן דעם דראַמאַטורג׳ס אידייע, דאַרף ער זיין באַקאַנט מיט דעם געדאַנקען־שטראָם פון דער געהעריגער צייט און סביבה. וועלכער רעזשיסאָר וועט וואַגן צו שטעלן מאָליער׳ס „בורזשואַ זשאַנטיאָם״ אָדער „זשאָרזש דאַנדען״ אָן אַ געהעריגער באַקאַנטשאַפט מיט די זיטן, די סאָציאַלע שיכטונגען און דעם לעבנס־שטייגער פון פראַנקרייך פון 17טן יאָרהונדערט? וועלכער רעזשי־

סאַר וועט האָבן די העזה צו שטעלן דעם „דיבוק" אָן אַ באַקאַנטשאַפט מיט אידישע זיטן און לעבנס־שטייגער פון דער געהעריגער צייט און סביבה?

די אויסלייטערונג פון דער גרונד־אידייע פון דעם דראַמאַטורג פאָדערט פון דעם רעזשיסאָר אַ סך ערנסטע שטודיר־אַרבעט. ער מוז די פיעסע לייענען נאָכאַמאָל און נאָכאַמאָל, כדי ער זאָל פעסטשטעלן דעם גרונד־געדאַנק פון דעם שרייבער. ער מוז זיך דערגרונטעווען צו דער הויפּט־אַקציע, צו דער „אַקס", אַרום וועלכער די גאַנצע פיעסע דרייט זיך. ער מוז פאַר זיך קלאָר מאַכן די רעלאַטיווע וויכטיגקייט פון באַזונדערע סצענעס, פון באַזונדערע פּערסאָנאַזשן אין דער גאַנצער דראַמע. ער דאַרף קאָנקרעטיזירן אין בינע־געשטאַלטן די אַלע ראָלן, וואָס דער דראַמאַטורג האָט אַריינגעשריבן אין דער פיעסע.

און ערשט דעמאָלט שטייט פאַר אים די אייגנטימלעכע טעאַטראַלישע אויפגאַבע פון שאַפן גראָד די בינע־קאָמפּאָזיציע, גראָד אָט־דעם פּלאַן פון סצענירונג, וואָס זאָל פולשטענדיג רעאַליזירן זיין אויפפאַסונג און אויס־טייטשונג פון דער פיעסע, אירע הויפּט־מאָמענטן, איר גרונט־אידייע, אירע „גרויסע מאָמענטן", אירע פירענדיגע ראָלן.

אָט־די קאָלאָסאַלע אַרבעט מוז דער רעזשיסאָר דורכפירן ביחידות, און ער דאַרף די אַרבעט האָבן פאַרענדיגט איידער ער טרעט־צו צו רעפּעטיציעס מיט די אַקטיאָרן.

די פעסטשטעלונג פון דער דראַמאַטישער ליניע איז אַ קריטיש־וויכטיגער מאָמענט אין דער אַרבעט פון דעם רעזשיסאָר.

ווען מיר נעמען אַזאַ פיעסע ווי שלום עליכמ'ס „200,000", באַמערקן מיר דאָרטן צוויי דראַמאַטישע ליניעס, וואָס יעדע פון זיי קאָן אַרויס־גערוקט ווערן צום פאָדערגרונט אויף דעם חשבון פון דער אַנדערער. איינע איז די ראָמאַנטישע ליניע פון די צוויי געזעלן, וואָס זיינען ביידע פאַרליבט אין שימעלע סאַראָקער'ס טאָכטער; די צווייטע איז די דראַמאַטישע ליניע פון שימעלע סאַראָקער, וואָס ווערט פלוצים אַ גביר און פאַרלירט דערנאָך זיין פאַרמעגן. אויב דער רעזשיסאָר זאָל באַשליסן צו פאַרוואַנדלען „200,000" אין אַ דראַמע פון „ליבע און ליידן", וועט די פאָרשטעלונג האָבן גאָר אַן אַנדער פנים, ווי ווען ער זאָל באַשליסן צו מאַכן פון דער פיעסע אַ טראַגי־קאָמעדיע פון דעם אויפגעקומענעם „עמך, שער און אייזן". און אַפילו ווען דער רעזשיסאָר זוכט אַרויסצוברענגען ביידע ליניעס, וועט די באַטאָנונג פון איין ליניע אויף דעם חשבון פון דער צווייטער ממילא באַשטימען דעם אָטעם פון דער פאָרשטעלונג.

פּונקט ווי עס איז וויכטיג פאַר דעם רעזשיסאָר צו באַשטימען די אַלגעמיינע דראַמאַטישע ליניע פון דער פּיעסע, אַזוי איז פאַר אים וויכטיג קלאָר צו מאַכן פאַר זיך די גרונד־אידייע פון דער פּיעסע. און ווידער איז דאָ אַ פראַגע פון אויסוואַל און באַטאָנונג. פון די עטלעכע אידייען, וואָס דער טעקסט אַנטהאַלט, קאָן דער רעזשיסאָר אויסקלייבן איינע ווי די וויכטיגסטע און אויף דעם באַזיס פון דער דאָזיגער אידייע זוכן די דראַמאַטישע ליניע, וואָס זאָל די אידייע אַרויסברענגען.

אויב יעדער שוישפּילער דאַרף האָבן אַ באַגריף וועגן זיין שייכות מיט אַנדערע מענטשן אין דער פּיעסע, דאַרף דער רעזשיסאָר פאַר זיך האָבן אַ פולשטענדיג דייטלעך בילד וועגן די פאַרהעלטענישן פון אַלע פּערזאָנען אין דער שפּיל און וועגן דער באַדייטונג פון יעדער פּערזאָן באַזונדער. מיט אַנדערע ווערטער, ער דאַרף וויסן צו וואָס יעדער מענטש דרייט זיך אַרום אין דער פּיעסע, — וואָס ער טוט דאָרטן. ער דאַרף אויך באַנעמען דעם כאַראַקטער פון יעדער פּערזאָן. אָפטמאָל איז דאָס ניט קיין פראַגע פון באַנעמען, נאָר באַשטימען די כאַראַקטערס, ווייל דער דראַמאַטורג אַליין גיט זייער אָפט בלויז אויבערפלעכלעכע כאַראַקטער־צייכענונגען, וואָס לאָזן זיך אויסטייטשן אויף פאַרשיידענע אופנים.

אין קאָמערציעלן טעאַטער, ספּעציעל אין אַמעריקע, וואו עס זיינען נישטאָ קיין פּערמאַנענטע טעאַטער־טרופּעס אָדער שוישפּילער־קאָלעקטיוון, קומט דעם רעזשיסאָר אויס אַליין צו טאָן די גאַנצע אַרבעט פון דורכ־שטודירן און דורכטראַכטן דעם טעקסט, באַשטימען די הויפּט־ליניע פון דראַמאַטישער אַקציע, די גרונד־אידייען, די כאַראַקטעריזאַציע פון די פּערזאָנען און אַז. וו. אָבער ווען אַ רעזשיסאָר אַרבעט מיט אַ שפּילער־קאָלעקטיוו און ער ווייסט אין פאָרויס וועלכע אַקטיאָרן עס וועלן זיך באַטייליגן אין דער פאָרשטעלונג, קאָן ער דורך דיסקוסיעס און מיינונג־אויסטויש אויסלייטערן דעם זין פון דעם טעקסט און זיך אַזוי צונויפרעדן מיט די שפּילער וועגן דער פּיעסע, אַז ער זאָל דערנאָך נישט דאַרפן אַרויפצווינגען זיינע אויסטייטשונגען אויף באַזונדערע שוישפּילער.

אין דעם אַמעריקאַנער טעאַטער באַטייליגט זיך נישט דער איינצעלנער שוישפּילער אין אַזעלכע דיסקוסיעס, ווייל די שפּילער ווערן געוויינטלעך אַנגאַזשירט ערשט דעמאָלט, ווען דער רעזשיסאָר איז שוין פאַרטיג צו־צוטרעטן צו די רעפּעטיציעס. די אויפגאַבע פון צופּאַסן דעם שוישפּילער צו דער ראָל ווערט אין קאָמערציעלן טעאַטער געלייזט אויף אַ גאַנץ פּשוט׳ן אופן: דער רעזשיסאָר געפינט אויף דעם טעאַטער־מאַרק גראָד די שוי־

שפּילער, וואָס לויט זייער אויסזען און פּערזענלעכקייט פּאַסן זיי זיך פּאַרטיגערהייט פאַר די און די ראָלן. אָבער אין אַ טעאַטער־קאָלעקטיוו קאָן דער רעזשיסאָר ניט צוקלייבן די אַקטיאָרן אַקוראַט לויטן טיפּ און ער מוז פאַרווענדן אַ סך צייט און טאָן אַ סך אויפקלערערישע און דער־ציערישע אַרבעט, כדי צוצופּאַסן די פאַראַנענע שוישפּילער פאַר די נויטיגע ראָלן. דאָס איז אפשר אַ סך שווערער ווי קריגן פאַרטיגע טיפּן, ס'איז אָבער אַ מער דאַנקבאַרע אַרבעט, וואָס ברענגט ווערטפולע רעזולטאַטן סיי פאַר דער פאָרשטעלונג און סיי פאַר די שוישפּילער. דער וועג פון געמיינ־שאַפטלעכער דיסקוסיע, פון צוזאַמען לייענען און אַנאַליזירן די פּיעסע, פון גענויער פאָרשטענדיגונג וועגן די אויפגאַבן פון יעדן ראָליסט — דאָס איז דער וועג פון שעפערישער רעזשי, וואָס פירט ניט בלויז צו דער באַשאַפונג פון אינטערעסאַנטע טעאַטער־פאָרשטעלונגען, נאָר אויך צו דער אויס־בילדונג פון שעפערישע שוישפּילער.

רעזשיסאָרן, וואָס לייגן זייער הויפּט־געוויכט אויף דעם אינערלעכן אויסדרוק פון דעם אַקטיאָר, גיבן אָפּ אַ סך צייט צו לייענען דעם טעקסט מיט די שוישפּילער און אויסצופורעמען שטופּענווייז די געשטאַלטן, וואָס די שוישפּילער דאַרפן אַרויסברענגען אויף דער בינע. אַט דער טייל פון דעם רעזשיסאָר'ס אַרבעט איז אפשר דער וויכטיגסטער אין דעם גאַנצן פּראָצעס פון רעזשי.

עס איז שווער צו באַשטימען וואו עס ענדיגט זיך אויף דעם דאָזיגן געביט די אינדיווידועלע שאַפונג פון דעם שוישפּילער און וואו עס הייבט זיך אָן דעם רעזשיסאָר'ס שאַפונג. געוויינטלעך שאַפט דער שוישפּילער זיין ראָל בשותפות מיט דעם רעזשיסאָר. די ראָל ווערט אויסגעפורעמט ביסלעכווייז אין דעם פּראָצעס פון לייענען דעם טעקסט. אין דער אמת'ן ווערן די ראָלן פון אַ פאָרשטעלונג געשאַפן אַרום טיש, בעת די פּיעסע ווערט געלייענט. דאָרט ווערן אויסגעטייטשט די פּערזאָנען, דאָרט ווערט אויסגעלייטערט דער געהעריגער טאָן, דאָרט ווערט איינגעשטעלט די דראַמאַטישע באַציאונג צווישן די פאַרשיידענע פּערזאָנען. שפּעטער, אין דער שטופּע פון „שטעלונג פּראָבן", ווערן אויסגעפורעמט די סצענישע פאָרמען פון דער פאָרשטעלונג. מען קאָן, פאַרשטייט זיך, ניט אָפּטיילן די ערשטע שטופּע פון דער צווייטער דורך אַ שאַרפער צעטיילונגס־ליניע, ווייל איינס פליסט אַריין אין דעם צווייטן, אָבער בכלל גערעדט ווערט דער פונדאַמענט פון אַ פאָרשטעלונג פאַרלייגט ביים לייענען די ראָלן און ניט ביי די שטעלונג־פּראָבן.

ניט אַלע רעזשיסאָרן אַרבעטן מיט זייערע שוישפּילער אויף ראָלן לויט דעם זעלביגן מעטאָד. ריינהאַרדט, צום ביישפּיל, ווייזט זיינע אַקטיאָרן ווי אַזוי צו שפּילן די ראָל. ער גיט זיי דעם טאָן, ער ווייזט זיי דעם געניועם זשעסט און פאַרווענדט אַ סך צייט אויף אַרויסצוקריגן פון די שוישפּילער אַקוראַט דעם טאָן און דעם זשעסט, וואָס ער וויל האָבן. דאָס איז איינער פון די אָנגענומענע מעטאָדן פון אַרבעטן מיט שוישפּילער. אָבער ניט יעדער רעזשיסאָר איז אַליין אַ גוטער שוישפּילער, וואָס קען ווייזן אַנדערע ווי אַזוי צו „מאַכן די ראָל״. פאַראַן רעזשיסאָרן, וואָס אַליין קאָנען זיי קיין ראָל ניט דורכפירן, נאָר זיי ווייסן אַקוראַט וואָס זיי ווילן אַרויסקריגן פון דעם שוישפּילער. זייער מעטאָד איז צו ווירקן אויף דעם שוישפּילער אַזוי, אַז ער זאָל אַליין אַרויסברענגען די ראָל, דעם פאַרלאַנגטן טאָן, דעם נויטיגן שטריך און אויסדרוק פון כאַראַקטער. פאַר אַקטיאָרן־אָנפאַנגער איז עס אפשר גרינגער צו קאָפּירן דעם רעזשיסאָר. די אַרבעט פון אַליין שאַפן די ראָל איז אַ סך שווערער און מער קאָמפּליצירט. אָבער סוף־כל־סוף איז דאָס דער בעסטער וועג פון אַרבעטן אויף אַ ראָל. אַ רעזשיסאָר, וואָס גיט די שוישפּילער אַ מעגלעכקייט אַליין צו שאַפן זייערע ראָלן, העלפט ניט בלויז די אַקטיאָרן זיך אַנטוויקלען, נאָר ער קריגט אויך אַרויס עפּעס אַזוינס, וואָס דורך דירעקטער אימיטאַציע קאָן מען דאָס ניט באַקומען, — עפּעס אַ פּערזענלעכע קוואַליטעט פון יעדן שוישפּילער באַזונדער, וואָס באַלעבט די גאַנצע פאָרשטעלונג און גיט איר צו אַן אייגנאַרטיגן רייץ. געניטע טעאַטראַלן קאָנען דערקענען דעם מין שוישפּיל, וואָס איז קאָפּירט לויט דעם רעזשיסאָר׳ס אָנווייזונגען, און דעם שעפערישן סאָרט שוישפּיל, וואָס שטאַמט פון די אַקטיאָרן גופא אונטער דער אָנרעגונג און אויס־טייטשונג פון דעם רעזשיסאָר. אין ערשטן פאַל קאָנען מיר קריגן אויבער־פלעכלעך־פּערפעקטע שפּיל, אין צווייטן פאַל קריגן מיר אַן אינערלעך־וויברירענדיגע שפּיל.

פאַרשטייט זיך, אַז ניט אַלצדינג ווענדט זיך אָן דעם רעזשיסאָר. אַ שעפערישער אַקטיאָר וועט אויפנעמען די אָנווייזונג פון דעם רעזשיסאָר און זי פאַראייגענען, אַזוי צו זאָגן. אין דעם דאָזיגן זין איז עס ריכטיג, אַז דער מעטאָד פון ווייזן די שוישפּילער וואָס צו טאָן קאָן אויך זיין אַ שעפערישער מעטאָד. אין ריינהאַרדט׳ס ספּעקטאַקלען קריגן מיר זייער אָפט פיינע שוישפּילערישע מאָמענטן. אָבער דאָס איז ניט דערפאַר, וואָס ריינהאַרדט׳ס רעזשיסאָרישער מעטאָד איז דער בעסטער, נאָר דערפאַר וואָס ער קלייבט־צו גוטע שוישפּילער, וועלכע קאָנען דורכפירן דעם רעזשיסאָר׳ס

אַנווייזונגען מיט אַ צוגאָב פון זייער אייגענער אינערלעכער שעפערישקייט.

און פאַרקערט, דאָרט וואו אַ רעזשיסאָר קומט אויס צו אַרבעטן מיט קנאַפּ־געשולטע אָדער קנאַפּ־טאַלאַנטירטע שפּילער, איז דער מעטאָד פון ווייזן די שפּילער וואָס צו טאָן אָפטמאָל אַ גרויסע הילף פאַר יענע שפּילער און זיכער — פאַר דער פאָרשטעלונג. קנאַפּ־פייאיגע אַקטיאָרן, וויפיל מען זאָל מיט זיי ניט איינ׳טענה׳ן, וועלן זיי דורך זייער אייגענער שעפערישער קראַפט ניט מאַכן די ראָל אַזוי, ווי דער רעזשיסאָר וויל זי האָבן, אָבער ווען מען ווייזט זיי וואָס צו טאָן און ווען מען גיט זיי די געהעריגע אינ־טאָנאַציע, קאָנען זיי דאָס קאָפּירן און איינשטודירן אַזוי, אַז ס׳זאָל זיך באַקומען דער נויטיגער עפעקט. אַ גוטער רעזשיסאָר דאַרף דעריבער קאָנען אַרבעטן גלייכצייטיג לויט ביידע מעטאָדן, — סיי לאָזן דעם אַקטיאָר אַליין שאַפן זיין ראָל און סיי ווייזן דעם אַקטיאָר וואָס צו טאָן.

וואָס האָט דער רעזשיסאָר צו טאָן ביים סצענירן די פאָרשטעלונג?

עס איז שווער אָנצומערקן דעם גענויען מאָמענט, ווען ס׳הויבט זיך אָן די סצענירונג פון אַ פּיעסע. ווען דער רעזשיסאָר אַרבעט מיט די אַקטיאָרן אויף זייערע ראָלן, האָט ער געוויינטלעך אין זינען די סצענישע פאָרם, די פּאָזיציעס פון די אַקטיאָרן אין שייכות צו דער בינע, צו דער אויסשטאַטונג און איינע צו די אַנדערע. אָבער כל זמן מע זיצט אַרום טיש און מע לייענט די ראָלן, האָט נאָך די פּיעסע נישט קיין פּנים, קיין סצענישע פאָרם. ביז דער סצענירונג איז די אַרבעט קאָנצענטרירט אויף דער אינערלעכער פאָרם פון יעדן כאַראַקטער באַזונדער און אויף דעם דראַמאַטישן עצם פון די באַזונדערע סצענעס. דער רעזשיסאָר האָט אפשר די גאַנצע צייט אין זינען געהאַט די בינע און דעם אופן, ווי אַזוי יעדער אַקטיאָר וועט אַריינגעפּאַסט ווערן אין דער סצענישער קאָמפּאָזיציע. אָבער דער איינצעלנער אַקטיאָר איז ביז דעם מאָמענט פון סצענירונג באַשעפטיגט הויפּטזאַכלעך מיט זיין אייגענער ראָל, מיט זיין אייגענעם אויסדרוק. דער מאָמענט פון סצענירונג הויבט זיך אָן דעמאָלט, ווען איין אַקטיאָר מוז שפּילן מיט אַ צווייטן. כל זמן דער איינצעלנער שוישפּילער אַרבעט אויף זיין אייגענער ראָל, קאָן ער אויף אַ זעלבשטענדיגן אופן אויפטאָן זייער אַ סך. ווען עס הויבט זיך אָבער אָן די צוזאַמענשפּיל פון צוויי אָדער עטלעכע אַקטיאָרן, מוז שוין דער רעזשיסאָר קריגן די אויבערהאַנט, איינשטעלן די אויסערלעכע שייכות׳ן צווישן שוישפּילער, שאַפן די געהעריגע גרופּירונגען. דאָס איז די ערשטע פאַזע פון די „שטעלונג־פּראָבן״, ווען דער רעזשיסאָר הויבט אָן איינשטעלן די מיזאַנסצענע.

די מיזאַנסצענע, דאָס הייסט — די בינע־קאָמפּאָזיציע פון די לעבעדיגע אַקטיאָרן, איז ניט קיין פאַרגליווערטע, ניט קיין סטאַטישע, נאָר אַ דינאַמישע קאָמפּאָזיציע. מען קאָן פאַרשטיין דאָס וואָרט „מיזאַנסצענע" (פון פראַנצויזישן „מיז־אַן־סען" — אָוועקגעשטעלט אָדער איינגעאָרדנט אויף דער בינע) סיי אין דעם זין פון יעדער באַזונדערער גרופּירונג פון די אַקטיאָרן און זייערע פּאָזיציעס אין שייכות צו דער בינע־ראַם און דער אויסשטאַטונג, און סיי אין דעם זין פון דער גאַנצער טוישונג פון די גרופּירונגען אין אַן אַקט אָדער אַ סצענע. מען קאָן, הייסט עס, רעדן וועגן דער מיזאַנסצענע און די מיזאַנסצענעס פון אַ פּיעסע. אָבער סיי ווי סיי איז מיזאַנסצענע ניט קיין אומבאַוועגלעך בילד, ווייל דער באַגריף נעמט אַריין אויך באַוועגונגען פון די שוישפּילער און דאָס, וואָס מען רופט אויף ענגליש „ביזנעס", די טועכצן פון דעם שוישפּילער, וואָס גייען צוזאַמען מיט זיינע רייד.

די מיזאַנסצענע איז דער וויכטיגסטער טייל פון דער בינע־קאָמפּאָזיציע. די דעקאָראַציעס זיינען פיקסירט, די אויסשטאַטונג בלייבט די זעלביגע אין דעם משך פון אַן אַקט אָדער אַ „בילד". די מיזאַנסצענע בייט זיך, און אין איר דינאַמיק, אין דער באַוועגונג און איבערגרופּירונג פון די שוישפּילער דריקט זיך אַמאָל אויס דער סצענישער רושם פון דער שפּיל.

ניט אַלע רעזשיסאָרן שטעלן איין די מיזאַנסצענע אויף דעם זעלביגן אופן. אין זיינע זכרונות דערציילט סטאַניסלאַווסקי, אַז ער פלעגט ביי זיך אין צימער „שרייבן די מיזאַנסצענע". ער דערציילט ניט אַקוראַט אין וואָס פאַר אַ מאָס ער האָט אין פאָרויס „אָנגעשריבן" די מיזאַנסצענע, — צי די פּאָזיציעס און אַלע ענדערונגען אין די פּאָזיציעס פון יעדן אַקטיאָר זיינען געוועזן גענוי אָנגעצייכנט, צי אַלע איבערגאַנגען און ענדערונגען אין דער גרופּירונג פון עטלעכע אַקטיאָרן זיינען געוועזן אָנגעמערקט, אָדער ס'איז בלויז פאַרצייכנט געוואָרן די אַלגעמיינע סכעמע פון די פּאָזיציעס און גרופּירונגען. פאַראַן רעזשיסאָרן, וואָס אין זייער „רעזשי־בוך" איז אין פאָרויס אָנגעצייכנט דער געגויער פּלאַן פון דער סצענירונג מיט אַלע איינצעלהייטן. ווען אַזאַ רעזשיסאָר הויבט אָן די שטעלונג־פּראָבן אויף אַ פּיעסע, פאַרשפּאָרט ער זוכן און עקספּערימענטירן. ער בויט די מיזאַנסצענע ווי מע בויט אַ הויז, — לויט אַ פאַרטיגער אַרכיטעקטאָרישער צייכענונג מיט אַלע נויטיגע ספּעציפיקאַציעס. די פאַרשיידענע מאָמענטן אין דער מיזאַנסצענע זיינען פאַרצייכנט אין דיאַגראַמעס, און אַריינקוקנדיג אין דעם רעזשי־בוך קאָן דער רעזשיסאָר אָנווייזן יעדן אַקטיאָר צו יעדן מאָמענט וואו צו שטיין, וואו און ווי אַזוי צו זיצן און וואָס צו טאָן.

אַנדערע רעזשיסאָרן האָבן בלויז אַן אַלגעמיינע סכעמע פון דער מיזאַנ־סצענע און זיי פאַרלאָזן זיך אויף עקספערימענטן און אימפראָוויזאַציעס מער ווי אויף דעם פאַרטיגן רעזשי־בוך. זיי פרובירן אויס איין קאָמבינאַציע און אַ צווייטע ביז זיי קריגן דעם געוואונטשטן עפעקט. ביים אַרויספירן די שפיל אויף דער בינע ענדערן זיי די מיזאַנסצענע לויט די פאַרטיגע פאָרמען פון די דעקאָראַציעס און דער אויסשטאַטונג, אויב אַזאַ ענדערונג איז נויטיג.

ביידע מעטאָדן זיינען גוטע און ביידע קאָנען זיין שלעכט, — עס ווענדט זיך אינגאַנצן אַן דער פערזענלעכקייט פון דעם רעזשיסאָר און אַן דעם באַשטאַנד פון זיינע שוישפילער. ס'איז, פאַרשטייט זיך, נויטיג פאַרן רעזשיסאָר אַנצוצייכענען אין פאָראויס דעם אַלגעמיינעם פלאַן פון דער מיזאַנסצענע. ווען ער קומט צו דער פראָבע, פאַרשפאָרט ער פאַרלירן צייט און מאַטערן די שפילער מיט אַלערליי עקספערימענטאַלע פאַזעס און גרופירונגען. געוויינטלעך האָבן די שפילער מער אַכטונג פאַר דעם רעזשי־סאָר, וואָס „ווייסט וואָס ער וויל", און ווען אַ רעזשיסאָר אַרבעט פינקטלעך לויט אַ פאָראויס־צוגעגרייטן רעזשי־בוך, העלפט דאָס ממילא איינשטעלן אַ שטרענגע אַרבעט־דיסציפלין, וואָס דאָס איז אומבאַדינגט נויטיג אין טעאַטער. ווען אַ רעזשיסאָר פרובירט אָבער איין וועג און אַ צווייטן און אַ דריטן, קאָנען נאָך די שוישפילער מיינען, אַז יענער בלאָנדזשעט און ווייסט אייגענטלעך אַליין ניט וואָס ער וויל. אין די אינטערעסן פון טיכטיג־קייט און דיסציפלין איז אַ פאָראויס־אָנגעצייכנטער פלאַן אַ געווינטשטע זאַך.

פון דער אַנדערער זייט איז עס אָבער ניט שטענדיג מעגלעך אָדער פראַקטיש צו צייכענען די מיזאַנסצענע אויף פאַפיר מיט אַלע איינצעלהייטן און זי דערנאָך פרואוון מיט מעכאַנישער פינקטלעכקייט קאָפירן מיט די לעבעדיגע שוישפילער. דאָס וואָס האָט אויף פאַפיר אויסגעזען ריכטיג, קאָן קריגן גאָר אַן אַנדער פנים, ווען די שוישפילער פירן דורך דעם רעזשיסאָר'ס צייכענונג. אַזאַ געניאַלער רעזשיסאָר ווי וואַכטאַנגאָוו (דאָס האָט ער אויפגעפירט דעם „דיבוק" מיט דער „הבימה" אין מאָסקווע) פלעגט עקספערימענטירן און בייטן די מיזאַנסצענע ביי די פראָבן. סטאַניסלאַווסקי האָט טאַקע „געשריבן די מיזאַנסצענע" אין דער היים, ער האָט אָבער אויך געענדערט טיילן פון זיין פלאַן אַרבעטנדיג מיט די שוישפילער. אַ געוויסע מאָס אימפראָוויזאַציע איז נויטיג און ניצלעך פאַר דעם רעזשיסאָר. און אויב די שוישפילער האָבן צוטרוי צו זיין שעפערישער אַרבעט בכלל, וועלן

זיי ניט באַטראַכטן זיין אימפּראָוויזאַציע ווי אַן אויסדרוק פון אומפעיִקייט, ווי אַ סימן פון „בלאַנדזשען". פאַרקערט, אַ רעזשיסאָר קאָן אָנשטעקן די שוישפּילער מיט זיין גייסט פון עקספּערימענטאַציע, מיט זיין אויפריכטיג־קייט פון פּרוּוון געפינען די בעסטע פאָרם אויף אויסצודריקן דעם אָדער יענעם מאָמענט. מען דאַרף, פאַרשטייט זיך, באַוואונדערן אַזאַ מייסטער ווי ריינהאַרדט, וואָס צייכנט אָן אין פאָראויס אַ פולקאָמענעם פּלאַן, וועלכער נויטיגט זיך ניט אין קיינע ענדערונגען און קאָן פאַרווירקלעכט ווערן אונטער דער אויפזיכט פון זיינע געהילף־רעזשיסאָרן. אָבער ניט שטענדיג איז די לעבעדיגע מיזאַנסצענע אָפּהענגיג אינגאַנצן אָן דעם רעזשיסאָר אַליין. עס קומט אַמאָל אויס צו בייטן שטריכן פון דער מיזאַנסצענע נאָר דערפאַר, וואָס די אַקטיאָרן באַווייזן ניט צו באַהערשן ווי ס׳באַדאַרף צו זיין די אויפגאַבע, וואָס דער רעזשיסאָר פאָרגיט זיי לויט זיין מיזאַנסצענע. אַמאָל קאָן דער אַקטיאָר ניט אָנהאַלטן די פּאַזע, ניט דורכמאַכן ווי געהעריג די באַוועגונג, ניט אַריינפּאַסן זיך ווי ס׳באַדאַרף צו זיין אין דער גרופּירונג, וואָס דער רעזשיסאָר האָט אָנגעצייכנט. דעמאָלט איז עס נויטיג צו ענדערן די מיזאַנסצענע אַזוי, אַז דער אַקטיאָר זאָל די אויפגאַבע קאָנען דורכפירן.

מע דאַרף דערביי אין זינען האָבן, אַז אין אַ מיזאַנסצענע האַנדלט זיך עס ניט בלויז וועגן פיזישע פּאָזעס און גרופּירונגען, נאָר אויך און הויפּט־זאַכלעך וועגן אַ פולשטענדיגער באַהעפטונג פון דער סצענישער פאָרם מיט דעם דראַמאַטישן אינהאַלט, פון דעם אַקטיאָר׳ס פיזישע באַוועגונגען און פּאָזעס מיט זיין כאַראַקטער־אויסדרוק, פון זיין פיזישער טועכץ מיט זיין אויפריכטיגן טאָן. ווען דער שוישפּילער באַהערשט אָט־דעם צונויפגאָס פון פאָרם און אינהאַלט, ווערט די מיזאַנסצענע אַליין אַ קוואַל פון דראַמאַטי־שער קראַפט און העלפט שטאַרקער מאַכן דעם רושם פון די רייד און דער אַקציע. ווען אָבער אַ מיזאַנסצענע איז ביים רעזשיסאָר די הויפּט־זאַך און ער פּרוּווט אַריינצווינגען די שוישפּילער אין אירע פאָרמען, ווי אין אַ סדום־בעטל, קאָן אַמאָל פאַרלאָרן גיין דער דראַמאַטישער אויסדרוק און פאַרקריפּלט ווערן דער כאַראַקטער צוליב „אינטערעסאַנטע" עפעקטן.

אויב אַ שוישפּילער דאַרף קאָנען פאַראייגענען די מיזאַנסצענע און זיך אַריינפּאַסן אין איר גלייך ווי ער אַליין וואָלט מיטן פרייען ווילן אויס־געקליבן דווקא די און די פּאָזיציעס און טועכצן, דאַרף אָבער דער רעזשיסאָר אויך קאָנען קלעפּן זיין מיזאַנסצענע פון דעם לעבעדיגן אַקטיאָרישן שטאָף, אַריינרעכענענדיג אין חשבון די אייגנאַרטן און די באַשרענקונגען פון זיינע שפּילער.

מיר שטעלן זיך דאָ אַפּ אַזוי פיל אויף דער מיזאַנסצענע, ווייל דאָס איז אייגענטלעך די וויזועלע זייט פון דער גאַנצער פאָרשטעלונג, דאָס איז דער טייל פון דער שפּיל, וואָס דער צושויער זעט, און אַ טעאַטער־שפּיל קומט מען קודם כל זען. רעזשיסאָרן, וואָס קאָנצענטרירן זיך דערהויפּט אויף דעם אויסדרוק פון די אַקטיאָרן און פאַרנאַכלעסיגן די מיזאַנסצענע, פאַרמינערן דערמיט דעם אַלגעמיינעם רושם פון דער שפּיל. אַ טעאַטער־שפּיל איז ניט בלויז דראַמע, ס'איז אויך דער סצענישער אויסדרוק פון דער דראַמע, און דער אופן, ווי די שפּיל ווערט אַוועקגעשטעלט אויף דער בינע, איז ניט ווייניגער וויכטיג ווי די דראַמע גופא.

די בינע־קאָמפּאָזיציע קאָן ערשט דעמאָלט קריגן איר מאַקסימום עפעקט, ווען זי איז אַריינגעפּאַסט אין אַ געהעריגער ראַם. געוויינטלעך ווערט די ראַם געצייכנט פון דעם בינע־מאָלער. דער מאָלער קאָן אָבער נישט אַרבעטן זעלבשטענדיג, נאָר ער מוז זיך רעכענען מיט דעם אַל־געמיינעם פּלאַן פון דעם רעזשיסאָר. ווען דער רעזשיסאָר מיטן דעקאָראַטאָר רעדן זיך ניט צונויף ווי געהעריג, ליידט די פאָרשטעלונג.

מיר וועלן שפּעטער באַטראַכטן גענויער די פראַגע פון דעקאָראַציעס און בינע־אויסשטאַטונג. דאָ וועט זיין גענוג צו זאָגן, אַז דער רעזשיסאָר דאַרף ניט בלויז קאָנען צופּאַסן די שפּיל צו דער בינע־ראַם, נאָר ער דאַרף אויך באַשטעלן גראַד אַזאַ דעקאָראַציע, וואָס זאָל צום בעסטן דינען דער שפּיל. די בינע־ראַם דאַרף זיין ניט בלויז צוגענגלעך פאַר די שוישפּילער, אַז זיי זאָלן זיך קאָנען באַקוועם באַוועגן אויף דער בינע און ווי געהעריג אויסנוצן די פאַרשיידענע עלעמענטן פון דער דעקאָראַציע, נאָר זי דאַרף אויך זיין צוגעפּאַסט צו די צושויער און העלפן שאַפן דעם אַלגעמיינעם עפעקט פון סצענישקייט.

ווען די שפּיל איז אַרויפגעבראַכט אויף דער בינע און די שפּילער האָבן זיך שוין צוגעוואוינט צו די דעקאָראַציעס און דער אויסשטאַטונג, איז נאָך די פאָרשטעלונג ניט פאַרענדיגט. אין מאָדערנעם טעאַטער שפּילט באַ־לייכטונג אַ באַדייטענדיגע ראָל, און „באַלייכטן אַ פאָרשטעלונג“ איז איינע פון די וויכטיגע אויפגאַבן אין דעם פּראָצעס פון סצענירונג. אויב די דעקאָראַציעס און די אויסשטאַטונג ווערן געמאַכט טיילוויז פאַרן אַקטיאָר און טיילוויז פאַרן צושויער, ווערט די באַלייכטונג געמאַכט אינגאַנצן פאַרן צושויער. ליכט קאָן אויפטאָן זייער אַ סך סיי אין פּרט פון סביבה און סיי אין פּרט פון דראַמאַטישן רושם.

דאָס אַריבערפירן די פאָרשטעלונג פון שטודיר־צימער אויף דער בינע

איז אַ קריטישער מאָמענט אין דעם רעזשיסאָרישן פּראָצעס. עס פֿאָדערט זיך אַ היבש ביסל צייט ביז עס װערט אויף דער בינע דערגרייכט דער זעלביגער רושם, װאָס האָט זיך באַקומען ביי די פּראָבן אין שטודיר־צימער. װאָס מער צייט דער רעזשיסאָר האָט צו אַרבעטן מיט די שפּילער אויף דער בינע מיט די דעקאָראַציעס און דער אויסשטאַטונג, אַלץ גאַנצער װעט אַרויס די פֿאָרשטעלונג.

געװיינטלעך זיינען די פיזישע פּראָפּאָרציעס פֿון דער בינע גאָר אַנדערע װי פֿון דעם שטודיר־צימער, און ממילא קאָן זיך ניט באַקומען דער גע־העריגער ריטם פֿון שפּילן ביז די שױשפּילער האָבן זיך ניט צוגעפּאַסט צו דער בינע. עס קאָן אויך ניט דערגרייכט װערן די נויטיגע גראַדאַציע פֿון שטימען, די געהעריגע קװאַליטעט פֿון דעם גערעדטן װאָרט און דער דראַמאַטישער עפֿעקט פֿון דער פּראָזע ביז די שפּילער פּאַסן זיך ניט צו צו דער אַקוסטיק פֿון דעם טעאַטער־זאַל.

די סצענירונג פֿון דער שפּיל איז פֿאַרבונדן מיט אַ סך טעכנישע דעטאַלן, װאָס קאָנען ניט דערליידיגט װערן אין דעם שטודיר־צימער, נאָר זיי מוזן באַזאָרגט װערן, װען די פּראָבן װערן אַריבערגעטראָגן אויף דער בינע.

די האַװעניש און לויפעניש ביי די לעצטע פּראָבן; די צענדליגער דריבנע „קריזיסן" און „קאַטאַסטראָפֿעס"; די מאַסע ניט־פֿאַרענדיגטע קלייניגקייטן ערב דער פּרעמיערע, — דאָס איז אַ טייל פֿון דער „טראַדיציע" אין טעאַטער, אַ טראַדיציע, װאָס ברענגט דער פֿאָרשטעלונג גאָר װייניג נוצן. װאָס מער צייט מ׳קאָן אָפּשפּאָרן אויף בינע־פּראָבן, אַלץ װייניגער װעט די פֿאָרשטעלונג ליידן פֿון טעכנישע פֿעלערן, װאָס קאָנען אַמאָל קאַליע מאַכן דעם עפֿעקט פֿון דער שפּיל און דערפֿירן אַ גוט־רעזשיסירטע און גוט־געשפּילטע פֿאָרשטעלונג צו אַ קאַטאַסטראָפֿע ביי דער פּרעמיערע. באַזונדער װיכטיג איז צו באַהעפֿטן װי ס׳געהער צו זיין דעם מוזיקאַלישן עלעמענט מיט דער גאַנצער פֿאָרשטעלונג. אין מוזיקאַלישע ספּעקטאַקלען איז דאָס, פֿאַרשטייט זיך, די צענטראַלע אויפֿגאַבע פֿון דער סצענירונג, אָבער אַפילו אין דראַמאַטישע אויפֿפֿירונגען, װאו מוזיק איז בלויז אַ באַ־הילפֿיגער עלעמענט, איז נויטיג צו שענקען אַ סך אויפֿמערקזאַמקייט צו אָט־דעם מאָמענט אין דער סצענירונג. מען טאָר ניט שפּאָרן קיין צייט און אויך ניט קיין געלט אויף דעם חשבון פֿון געמיינשאַפֿטלעכע פּראָבן מיט די מוזיקער. װאָס מער אַזױנע פּראָבן, אַלץ געזינטער פֿאַר דער פֿאָר־שטעלונג.

אין אַ קאָמפּליצירטער אויפפירונג איז די אַרבעט הינטער די קוליסן אָרגאַניש פאַרבונדן מיט דער פאַרשטעלונג. די קלאַנג־עפעקטן, וואָס ווערן געמאַכט הינטער די קוליסן, די עפעקטן פון גרויסע מאַסן מענטשן, די סיגנאַלן פאַר ליכט־טוישונג, דער שאָס פּונקט צו דער סעקונדע, — שוין ניט רעדנדיק וועגן דער שנעלער טוישונג פון דעקאָראַציעס און אויס־שטאַטונג, — דאָס אַלץ איז אַן אָרגאַנישער טייל פון דעם ספּעקטאַקל, און בלויז דורך איבונג קאָן איינגעשטעלט ווערן די נויטיגע פּינקטלעכקייט און פליסיגקייט אויף דעם טעכנישן געביט. דערפאַרענע רעזשיסאָרן פאַר־לאָזן זיך ניט אויף נסים און מאַכן־דורך עטלעכע טעכנישע פּראָבן, כדי צו באַהעפטן די טעכנישע עלעמענטן פון דעם ספּעקטאַקל מיט דער גאַנצער פאַרשטעלונג.

ס'איז אויך וויכטיג, אַז די שוישפּילער זאָלן זיך באַצייטנס צוגעוווינען צו זייער קאָסטיום און גרים. אויב עס איז נישט צוועקמעסיג (כאָטש דאָס ווערט אַמאָל געטאָן), אַז דער שוישפּילער זאָל שאַפן זיין גרים איידער ער שאַפט זיין ראָל, איז עס אָבער נויטיג, אַז ער זאָל האָבן אַ מעגלעכקייט צו עקספּערימענטירן מיט זיין גרים און אים קאָנען ענדערן לויט די אָנווייזונגען פון דעם רעזשיסאָר און לויט זיין אייגענער אויפ־פאַסונג. עס גילט אין טעאַטער אַ שלעכטע געוואוינהייט צו לאָזן דעם גרים אויף דער לעצטער גענעראַל־פּראָבע. פּונקט אַזוי שלעכט איז די געוואוינהייט אָנצוטאָן די טעאַטראַלישע קאָסטיומען ביי דער לעצטער פּראָבע. טראָגן אַ קאָסטיום אויף דער בינע איז ניט קיין קלייניגקייט. אַ גוט־געצייכנטער קאָסטיום דאַרף זיין אַ הילף פאַר דעם שוישפּילער. אָבער איידער ער געוואוינט זיך צו צום קאָסטיום, איז דאָס פאַר אים ניט קיין הילף, נאָר אַ מאַטערניש. מיר רעדן שוין ניט פון די ספּעציעלע „קאָסטיום־פּיעסן", וואו די שפּיל מיט און אַרום דעם קאָסטיום איז אַ טייל פון דעם אַלגעמיינעם סטיל פון דעם ספּעקטאַקל און פון דעם שוישפּילער'ס אויפגאַבע. נאָר אַפילו אין רעאַליסטישע פּיעסן קאָן דער קאָסטיום זיין טעאַטראַליש און העלפן אַרויסברענגען דעם כאַראַקטער פון דער גע־שפּילטער פּערזאָן, ווי אויך ביישטראָגן צום אַלגעמיינעם סצענישן עפעקט.

ווען די גאַנצע פאַרשטעלונג איז שוין פאַרטיג און די בינע איז פול־שטענדיג אויסגעשטאַט, פאָדערט זיך ערשט אַ היבש ביסל אַרבעט אויף איינצושטעלן דעם געהעריגן ריטם און טעמפּאָ פון דער שפּיל. איר זיצט אַמאָל ביי אַ פאַרשטעלונג און אייך דאַכט זיך, אַז די שפּיל ציט זיך ווי פון פעך. דער לאַנגזאַמער טעמפּאָ טויט אָפּ די גאַנצע זאַך, און דאָרט וואו

עס וואָלט באַדאַרפט זיין שפּאַנונג, פילט זיך לאַנגווייליגקייט און „צעצויגנקייט“. אַ סענסיטיווער רעזשיסאָר שענקט אַ סך אויפמערקזאַמקייט צו דעם מאָמענט פון ריטם און טעמפּאָ. די דאָזיגע קוואַליטעט איז נויטיג אין אַ טעאַטער־שפּיל ניט ווייניגער ווי אין אַן אָרקעסטער. נאָר אין טעאַטער קומט דאָס אָן שווערער, ווייל אַקטיאָרן שפּילן ניט „אויף נאָטן“ און זיי האָבן ניט פאַר זייערע אויגן קיין דיריגענט, וואָס זאָל אָנצייכענען דעם ריטם און טעמפּאָ. עס פאָדערט זיך צוזאַמענשפּיל און אַ חוש פאַר דער בינע, כדי די שפּיל זאָל דורכגעפירט ווערן אין דעם געהעריגן טעמפּאָ. מען קאָן דאָס ניט דערגרייכן דורך מעכאַנישן קאָנטראָל. ווען אַ שפּיל „ציט זיך ווי פון פּעך“, איז עס אַ סימן, אַז די אַקטיאָרן האָבן זיך נאָך ניט צונויפגעשפּילט ווי ס׳באַדאַרף צו זיין.

די לעצטע שטופּע פון אַן אויפפירונג ווערט דערגרייכט ערשט דעמאָלט, ווען עס הויבט זיך אויף דער פאָרהאַנג און אין טעאַטער זיצט אַן עולם. דער רעזשיסאָר דאַרף האָבן אַן עולם, כדי צו מאַכן די לעצטע און די קריטישסטע פּראָבע. אַ שפּיל קאָן אַמאָל זיין פאַרענדיגט און גערעכטן אין אַלע פּרטים, נאָר איר פעלט די אַל־וויכטיגע קוואַליטעט פון „אַריבערגייך“ צום עולם. אויב עס האַנדלט זיך וועגן דער פּיעסע גופא, קאָן מען דורך אַ פּראָבע פאַר אַן עולם, פאַרשטייט זיך, ווייניג־וואָס אויפטאָן אויף צו ראַטעווען אַ שלעכטע שפּיל. אָבער אין באַזונדערע מאָמענטן פון דער אויפפירונג קאָן דער אָפּרוף פון דעם עולם דינען ווי זייער אַ ניצלעכער ציייגער, און דער רעזשיסאָר קאָן מאַכן וועזנטלעכע ענדערונגען אין איינקלאַנג מיט דעם אָפּרוף פון די ערשטע צושויער. אין קאָמערציעלן טעאַטער ווערן פאָרשטעלונגען פריער געוויזן אויף דער פּראָווינץ, איידער זיי ווערן געבראַכט אויף דעם גרויסן טעאַטער־מאַרק. די אונטערנעמער דערלייגן אַמאָל היבשע געלדער צו די פּראָבע־פאָרשטעלונגען אויף דער פּראָווינץ, נאָר זיי באַטראַכטן דאָס ווי אַ טייל פון די גרונט־אויסגאַבן פון דער אויפפירונג. אין קאָמעדיעס זיינען אַזוינע פּראָבע־פאָרשטעלונגען פאַר אַן עולם נויטיג אויף איינצושטעלן די „געלעכטערס“, אַזוי אַז די שוישפּילער זאָלן דערוואַרטן די געלעכטערס און זיין ווי געהעריג באַשעפטיגט, בעת דער עולם לאַכט, און ניט־רעדן „אין די געלעכטערס אַריין“. פּראָבן פאַר אַן עולם העלפן אויך איינשטעלן די „פאָרהאַנגען“. דער אָפּרוף פון דער אוידיטאָריע בעת עס פאַלט דער פאָרהאַנג איז גאָר אַ וויכטיגער מאָמענט אין דעם אַלגעמיינעם רושם. „שוואַכע פאָרהאַנגען“ קאָנען אַמאָל געקרעפטיגט ווערן דורך אַן ענדערונג אין דער מיזאַנסצענע, צי דורך אַ

מינדערוויכטיגער ענדערונג אין דעם טעקסט גופא, אַזוי אַז ס׳זאָל זיך באַקומען אַ ווירקזאַמער שלום־אַקאָרד.

מיר האָבן דאָ אָנגעוויזן אויף אַ ריי וויכטיגע מאָמענטן אין דעם רעזשיסאָרישן פּראָצעס. אָט־די מאָמענטן זיינען כאַראַקטעריסטיש פאַר יעדן סטיל פון רעזשי, פאַר יעדן מין פּיעסע, פאַר יעדן סאָרט טעאַטער. עס פאַרשטייט זיך, אַז ניט דער און ניט יענער מאָמענט באַזונדער וועט באַשטימען די קוואַליטעט און די קינסטלערישע עכטקייט פון דער גאַנצער פאָרשטעלונג. מיר דאַרפן שטענדיג אײַנזינען האָבן, אַז דער צושויער ווערט באַווירקט פון דער גאַנצער פאָרשטעלונג, פון דעם צונויפגאָס פון אַלע אירע באַשטאַנד־עלעמענטן אין אַ גאַנצער שפּיל. דעם רעזשיסאָר׳ס הויפּט־מאַטעריאַל איז די פּיעסע, דער געשריבענער טעקסט פון דעם דראַמאַטורג. זיין הויפּט־אינסטרומענט איז דער לעבעדיגער שוישפּילער. פאַר צוועקן פון קריטישער שאַצונג מעג מען און מען דאַרף אַנאַליזירן די באַזונדערע באַשטאַנד־עלעמענטן פון דער שפּיל. אָבער דער צושויער נעמט ניט אויף די פאָרשטעלונג אַנאַליטיש, און אַפילו דער געניטער קריטיקער גיט זיך פריער נאָך דעם טאָטאַלן רושם פון דער פאָרשטעלונג און ערשט דערנאָך קלייבט ער זיך פאַנאַנדער אין אירע באַשטאַנד־עלעמענטן.

אָבער בעת די טעאַטער־שפּיל ווערט צוגעגרייט, איז די אַרבעט פאַרט איינגעטיילט אויף באַזונדערע געביטן, און פאַרשיידענע קינסטלער און פאַכלייט האָבן פאַרשיידענע אויפגאַבן. דער דראַמאַטורג האָט זיינע פּראָבלעמען, דער רעזשיסאָר האָט אייגענע קאָפּ־דרייעניש, דער דעקאָראַטאָר, דער מוזיקער, דער טאַנץ־מייסטער האָבן ספּעציפישע פּראָבלעמען. אין די קומענדיגע שמועסן וועלן מיר באַטראַכטן אָט־די פּראָבלעמען פון די באַזונדערע מיטשאַפער אין דער אויפפירונג און פון די באַשטאַנד־עלעמענטן, וואָס ווערן פאַרווענדט אין דער פאָרשטעלונג.

פערצענטער שמועס

וועגן אַרכיטעקטור און מאַלעריי אין טעאַטער

אַרכיטעקטור איז אַ פאַרקערפערונג פון טעאַטער־סטיל. — דער געבוי פון אַ מאָדערנעם טעאַטער. — וואָס מיר לערנען פון גריכישער טעאַטער־אַרכיטעקטור. — מאָלעריי ווי באַפוצונג. — די אילוזאָרישע דעקאָראַציע. — די באַהעפטונג פון מאָלערישן און אַרכיטעקטאָרישן עלעמענט.

ייך קומט פאָר גאַנץ נאַטירלעך די אַרכיטעקטור פון אַ מאָדערנעם טעאַטער. דער דרויסנדיגער אויסזען פון דער טעאַטער־געביידע אינטערעסירט אייך ווייניג, ווייל דער דרויסן שפּילט דאָ קיין ראָלע ניט. דער עיקר איז די אינעווייניגסטע אַרכיטעקטור, ווייל די צושויער זיצן אינעווייניג און די שפּיל ווערט אויך דורכגעפירט אינעווייניג. אויב איר קאָנט זיך פאַרגינען, זיצט איר אונטן אין „אָרקעסטער“ (פּאַרטער) אויף אַ באַקוועמען שטול נאָענט צו דער בינע. אויב ניט, זיצט איר אויבן אויף דער באַלקאָני (גאַלעריי) אויף אַ האַרטן בענקל אין איינער פון די טרעפּ־אַרטיגע רייען גאַנץ ווייט פון דער בינע.

אָט־די איינאָרדענונג פון די צושויער אין טעאַטער איז ניט קיין צופעליגער איינפאַל פון דעם אַרכיטעקטאָר, וואָס האָט אויסגעפּלאַנירט די טעאַטער־געביידע. אַ סימן האָט איר — אַלע מאָדערנע טעאַטערס זיינען געבויט לויט דעם זעלביגן פּלאַן. ס'איז אַן אַרכיטעקטאָרישער פּלאַן, וואָס שטימט מיט דער עקאָנאָמישער שיכטונג פון דער שטאָטישער באַפעל־

קערונג, מיט דער צעטיילונג אויף רייכע, קנאַפּ־פאַרמעגלעכע און אָרעמע שיכטן, אויף „אויבערשטע" און „אונטערשטע" קלאַסן. ניט מער, די „העכערע" קלאַסן זיצן אונטן, בעת די „נידעריגערע" זיצן אויבן, ווייל פון אונטן זעט זיך די פאַרשטעלונג בעסער ווי פון דער „גאַליאַרקע".

ס'איז, הייסט עס, קלאָר, אַז די אַרכיטעקטור פון מאָדערנעם טעאַטער איז אַ פּועל־יוצא פון דער היינט־צייטיגער סאָציאַלער איינאָרדענונג, פון דער קלאַסן־שיכטונג און פון דעם קאָמערציעלן כאַראַקטער פון דער טעאַטער־אונטערנעמונג.

ס'איז אָבער מער ווי דאָס. די אַרכיטעקטור פון דער טעאַטער־געביידע שטימט אויך מיט דעם כאַראַקטער פון דער טעאַטער־שפּיל גופא, מיט דעם טיפּ פאַרשטעלונגען, וואָס ווערן דאָרט דורכגעפירט. ווען אַן אַרכעאָלאָגישער פאָרשער וועט זיך אין עטלעכע טויזנט יאָר אַרום אָנשטויסן אויף אַן אויסגראָבונג פון די רואינעס פון אַ מאָדערנער טעאַטער־געביידע, וועט ער פון איר אַרכיטעקטור אַליין קאָנען אַרויסלייענען זייער אַ סך וועגן אונזער טעאַטער־קולטור. דער פאַקט, וואָס די בינע איז אָפּגעצאַמט פון דעם צושויער־זאַל מיט אַ פאָרהאַנג, ווי מיט אַ וואַנט, וועט אים דערציילן, אַז דער טעאַטער אונזערער איז געווען שטרענג פּראָפעסיאָנאַליזירט, אַז די שפּיל איז דורכגעפירט געוואָרן בלויז פון די מענטשן אויף דער בינע און אַז די צושויער אין זאַל האָבן זיך אין דער שפּיל ניט באַטייליגט. ער וועט, הייסט עס, וויסן, אַז די טעאַטער־שפּיל האָט ניט געטראָגן דעם כאַראַקטער פון עפּעס אַ געזעלשאַפטלעכן צערעמאָניאַל, אַ פּראָצעסיע, אַ פאָלקס־פייערונג, נאָר אַז ס'איז געווען אַ ספּעציאַליזירטער סאָרט פאַרווילונג פאַר געקליבענע צושויער. וועגן דער געקליבנקייט פון דעם עולם ביי אַ טעאַטער־פאַרשטעלונג וועט ער אורטיילן דערפון, וואָס אין דער טעאַטער־געביידע איז געווען פּלאַץ בלויז פאַר וואָסערע טויזנט מענטשן. (ווען דער זעלביקער אַרכעאָלאָג וועט זיך אָנשטויסן אויף די רואינעס פון דעם יענקי־סטאַדיום אין ניו־יאָרק צי פון אַן אַנדער אָפענער ספּאָרט־אַרענע, וועט ער מיט רעכט דרינגען, אַז אַטלעטישע קאָנטעסטן האָבן אין פאַרצייטיקער אַמעריקע געצויגן אַ סך אַ ברייטערן שיכט צושויער, איידער טעאַטער־פאַרשטעלונגען.)

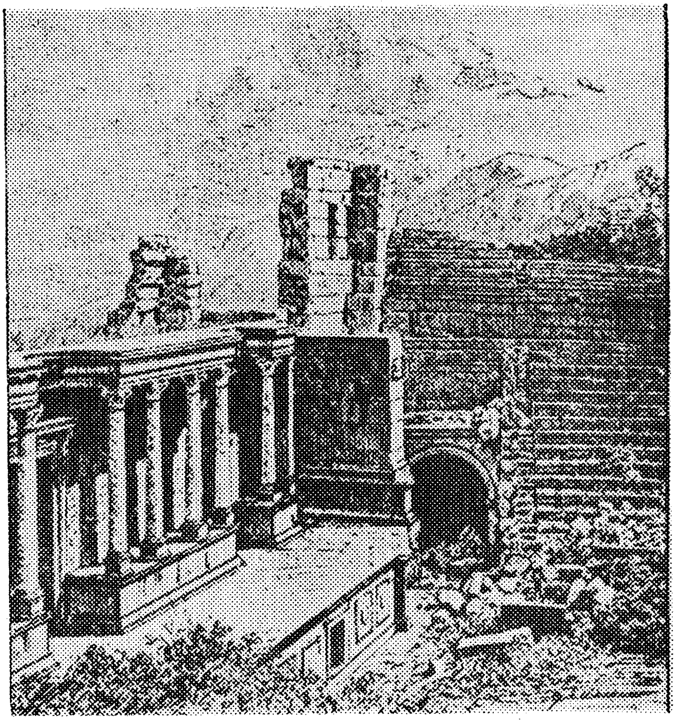
לויט דער אַרכיטעקטור פון דער בינע גופא וועט דער צוקינפטיקער פאָרשער פון דער פאַרצייטיקער קולטור פון דעם צוואַנציגסטן יאָרהונדערט קאָנען קריגן אַ גאַנץ גענויעם באַגריף וועגן אונזער בינע־טעכניק און ממילא — וועגן אונזער סצענישן סטיל. ער וועט געפינען סימנים פון אַ

דריי־בינע, און דאָס וועט אים דערציילן, אַז אין אונזערע פאַרשטעלונגען זיינען אָפט געמאַכט געוואָרן שנעלע ענדערונגען פון דער דעקאָראַציע און אַז ממילא האָט אונזער דעקאָראַציע געטראָגן אַן אילוזאָרישן כאַראַקטער, דעם כאַראַקטער פון ענלעכקייט צו דער פיזישער סביבה, אין וועלכער די אָדער יענע סצענע איז דורכגעפירט געוואָרן. ער וועט פון די אַפּאַראַטן, וואָס הויבן־אויף און לאָזן־אַרונטער די געמאָלענע פאַרהאַנג־דעקאָראַציעס, אויסגעפינען, אַז מאַלעריי איז אין אונזער טעאַטער געווען אַן אָנגענומענער מיטל אויף אָנצודייטן די פיזישע סביבה פון דער שפּיל. פון די באַלייכטונג־אַפּאַראַטן וועט ער קריגן אַ באַגריף וועגן דער ראָל פון באַלייכטונג, פון „ליכט־עפעקטן" אין אַ מאָדערנער טעאַטער־שפּיל.

הכלל, די אַרכיטעקטור פון טעאַטער איז אַליין אַ וויכטיגער עלעמענט, מע קאָן זאָגן — אַן אויסדרוק סיי פון דעם אינהאַלט און סיי פון דער פאָרם פון אונזער טעאַטער און פון דעם גרויזעלשאַפטלעכן לעבנס־שטייגער, אין וועלכן דער טעאַטער איז פאַרפלאָכטן. אַזוי איז עס געווען דורך די יאָר־הונדערטער און יאָר־טויזנטער פון דער מענטשלעכער געשיכטע און דער געשיכטע פון טעאַטער. די רואינעס און די גאַנץ־געבליבענע גריכישע און רוימישע טעאַטערס האָבן זייער פיל באַרייכערט און דערגאַנצט אונזער וויסן בנוגע יענע עפּאָכעס, בנוגע דעם טיפּ טעאַטער און די פאַרהעלטענישן צווישן דעם טעאַטער און די צושויער.

נעמט אַזאַ קלייניגקייט ווי די הויך פון דער שפּיל־פּלאַטפאָרם אין דעם אַמאָליגן גריכישן טעאַטער. אין דעם פינפטן יאָרהונדערט פאַר אונזער צייט־רעכענונג איז די פּלאַטפאָרם געווען נאָענט ביי דער ערד, און ס'איז געווען אַ דירעקטע פאַרבינדונג צווישן דער שפּיל־פּלאַטפאָרם (פּראָ־סקעניום), וואו די אַקטיאָרן האָבן געשפּילט, און דער „אָרכעסטראַ", דער רונדער פּלאַץ לעבן דעם פּראָסקעניום, וואו ס'האָט געשפּילט דער כאָר. מיט וואָסערע הונדערט יאָר שפּעטער (אין דעם פערטן יאָרהונדערט פאַר אונזער צייט־רעכענונג) איז די גריכישע „בינע" שוין איבערגעבויט גע־וואָרן אַזוי, אַז דער פּראָסקעניום, די שפּיל־פּלאַטפאָרם, איז געווען אַ פוס צען־צוועלף פון דער ערד, פון דער אָרכעסטראַ. צווישן דעם פּראָסקעניום און דער אָרכעסטראַ איז שוין מער ניט געווען קיין דירעקטע פיזישע פאַר־בינדונג. אָט־דער אונטערשיד אין דער הויך פון דער שפּיל־פּלאַטפאָרם דערציילט זייער אַ סך: ס'איז קלאָר, אַז דער כאָר האָט שוין אויפגעהערט שפּילן אַזאַ וויכטיגע ראָל און איז שוין מער ניט געווען אָרגאַניש צונויפ־געבונדן מיט דער פאָרשטעלונג. ממילא קאָן מען דערפון דרינגען, אַז

דער סאַמע אינהאַלט פון דער גריכישער דראַמע האָט זיך שוין היבש געענדערט. דער ספּעקטאַקל האָט שוין מער ניט געטראָגן דעם כאַראַקטער פון געזעלשאַפטלעכער פּראָצעסיע, פון מאַסן־צערעמאָניאַל, און דער כאָר האָט שוין מער ניט סימבאָליזירט דעם דירעקטן אָנטייל פון דער פאָלק־



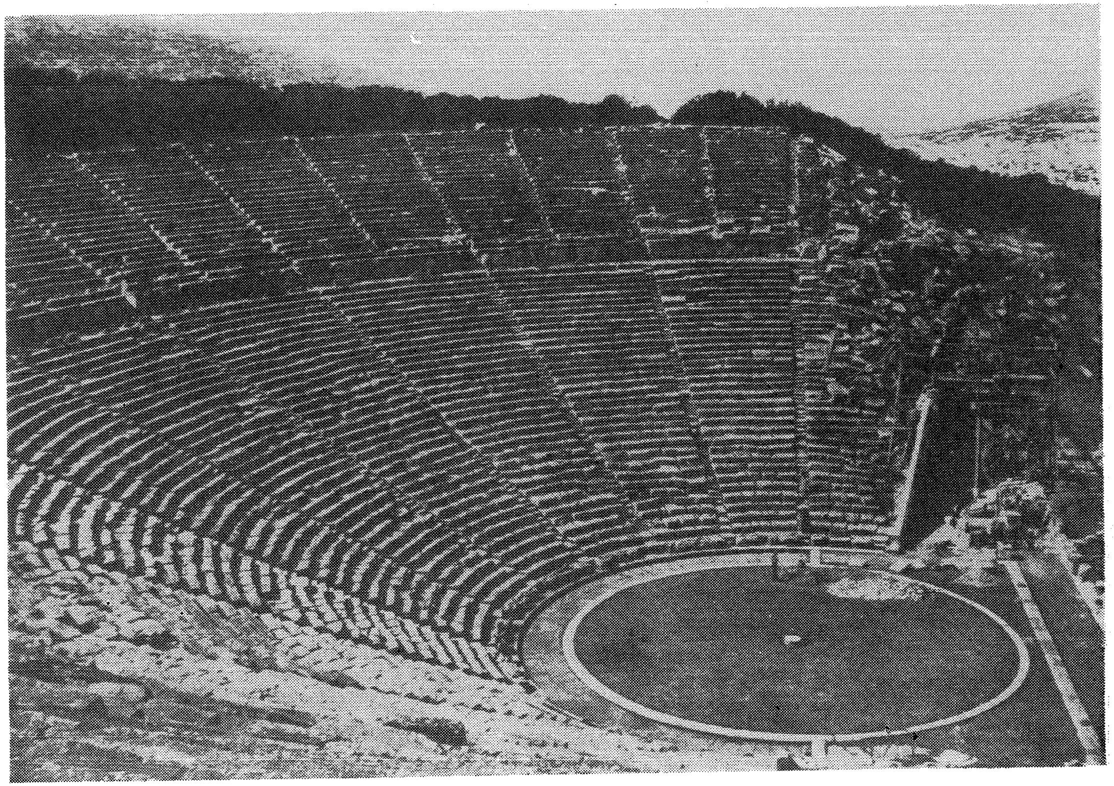
גריכישער טעאַטער אין טערמעסאָס
מיט אַ געהעכערטער שפּיל-פּלאַטפאָרם (פּראָסקעניום)

מאַסע אין רעליגיעזע פייערונגען, פון וועלכע ס׳איז אַרויסגעוואַקסן די טראַגעדיע און קאָמעדיע.

אוןווירקלעך: פון די געבליבענע טעקסטן פון די פּיעסן, וואָס זיינען געשפּילט געוואָרן אויף אָט־די געהעכערטע פּלאַטפאָרמעס, פון די ווערק פון דעם וויכטיגסטן דראַמאַטורג פון יענער צייט, מענאַנדער, געפינען מיר אויס, אַז די כאַראַקטעריסטישע פּיעסן פון יענער צייט זיינען געווען שטייגער־דראַמעס און קאָמעדיעס, דראַמעס וועגן דעם לעבן פון די

אַ גרופּע גריכישע מאַסקעס

אויבן : דער שוואַרצער יחוד דער אַלטער מאַן אונטן : דער דינער, דער בחור מיט געקרייזלטע האָר



גריכישער אַמפיטעאַטער

איינער פון די עלטסטע גוט-פּרעזערווירטע גריכישער טעאַטערס אין עפּידאַוראָס

דעמאָלטיגע שטאָט-מענטשן, — סוחרים, באַאַמטע, מיליטער-לייט מיט זייערע זין און טעכטער און געליבטע. די בירגערלעכע דראַמע האָט פאַר-נומען דאָס אָרט פון דער הערצאָישער לעגענדאַרישער טראַגעדיע.

איז דאָס געווען אַ צופאַל? בשום אופן ניט. די לעגענדאַרישע טראַ-דיציעס און די מאָראַלישע כללים, וואָס זיינען געווען גילטיג מיט הונדערט יאָר פריער, האָבן געשטימט מיט דער איינגעשלאָסענער ווירטשאַפט פון די „מלוכה-שטעט" פון יענער צייט און מיט דער אויבערהערשאַפט פון דער פעאָדאַלער סיסטעם. אָבער אין הונדערט יאָר אַרום זיינען שוין די שטעט געוואָרן צענטערס פון וועלט-האַנדל, ס'איז שוין אויסגעוואַקסן אַ גרויסער און מעכטיגער קלאַס הענדלער. אינדיווידועלער דערפאָלג אין קאָמערץ איז געוואָרן אַ כאַראַקטער-שטריך פון לעבן, דער עלעמענט פון צופאַל, פון אַ מזל'דיגן געשעפט-אָפּמאַך, צי פון אַן אומגעריכטן קראַך איז געוואָרן איינער פון די „אייביגע געזעצן"; ממילא האָט די בירגערלעכע דראַמע פון יענער צייט אָפּגעשפּיגלט אָט-דעם צופעליגן, דעם פאַר-איינצעלטן כאַראַקטער פון דעם שטאָטישן לעבן, פון די פאַרהעלטענישן צווישן מענטש און מענטש. די טראַגעדיעס פון עסכיל, סאָפאָקל און עווריפּיד, וואָס זיינען געווען באַזירט אויף אַן איינאַרטיגער ווירטשאַפט און אַן איינאַרטיגער, איינגעפונדעוועטער סיסטעם פון מאָראַל, זיינען שוין מער ניט געווען גילטיג אין מענאַנדר'ס דראַמעס. דאָרט האָט שוין גע-שפּילט אַ ראָל דער יחיד, דער פאַרשטייער פון דעם קרעמער-קלאַס מיט זיינע פּערזענלעכע טראַגעדיעס און קאָמעדיעס, מיט זיינע פאַמיליע-פאַרהעלטענישן און געשעפטלעכע דערפאָלגן און אומגליקן.

מיר האָבן, דאַכט זיך, אָנגעהויבן פון דעם אונטערשייד אין דער הויכ-קייט פון דער שפּיל-פּלאַטפאָרם. אָבער זעט ווי אַזוי אָט-די קלייניגקייט, אָט-דער דעטאַלער שטריך אין דער אַרכיטעקטור פון דעם אַמאָליגן גריכישן טעאַטער איז פאַרפלאָכטן אין דעם סאַמע וועזן פון דער טעאַטער-קולטור און פון די טיפע ענדערונגען אין דעם געזעלשאַפטלעכן לעבן פון יענער צייט.

נאָר אַפילו ווען מיר זאָלן באַטראַכטן אַרכיטעקטור בלויז ווי אַ שטריך פון דעם טעאַטער-בנין, וועלן מיר אויך געפינען, אַז דער אַרכיטעקטאָרישער עלעמענט איז אָרגאַניש פאַרפלאָכטן מיט דעם טעאַטראַלישן סטיל פון דער געגעבענער עפּאָכע. ערשטנס, איז די טעאַטער-געביידע צוגעפּאַסט צו דער געזעלשאַפטלעכער פונקציע פון טעאַטער: פאַר די גריכישע דראַמאַטישע קאָנטעסטן, וואָס האָבן געטראָגן דעם כאַראַקטער פון געזעלשאַפטלעכע

פייערונגען, איז נויטיג געווען אַן אָפענער פּלאַץ, וואָס נעמט אַריין טויזנטער און טויזנטער מענטשן, בעת פאַר אַ רייכן נאַכט־קלוב אויף בראָדוויי איז נויטיג פּונקט דאָס פאַרקערטע: אַן אָפּגעזונדערטע, „עקסקלוסיווע" געביידע, צוגעפּאַסט צו די געשמאַקן פון רייכע לעב־יונגען. אין דעם גריכישן טעאַטער זיינען טויזנטער און טויזנטער צושויער געזעסן אין דעם ברייט־צעוואָרפענעם אַמפיטעאַטער (די האַלב־רונדע טרעפּ־אַרטיגע רייען פאַר די צושויער) און געקוקט אויף דער אָפענער בינע פון דער ווייטנס. חוץ דעם מאַסן־כאַראַקטער פון דער „פּיעסע" גופא, האָט דער סטיל פון שפּילן געמוזט זיין אַזאַ, אַז מע זאָל פון דער ווייטנס אַלץ קאָנען זען, הערן און באַנעמען. אָבער אין דעם בראָדווייער נאַכט־קלוב, וואו די געסט זיצן ביי טישלעך אויף דער זעלביגער הויך, אָדער בלויז אַ פּאָר טרעפּלעך נידעריגער פון דעם אָרט, וואו עס ווערט דורכגעפירט די פאָר־שטעלונג און וואו די פאַרוויילער קאָנען זיך איבערוויגקען מיט די געסט, מוז שוין גילטן אַן אַנדער סטיל פון רעדן און באַוועגן־זיך. און געוויס מוז דאָ גילטן אַן אַנדער טיפּ „פּיעסע" אָדער פאַרוויילונג־נומער. עס קאָן דאָ קיין רייד ניט זיין וועגן אַ מאַסן־שפּיל, וועגן אַ געזעלשאַפטלעכן צערעמאָניאַל, נאָר פאַרקערט, דאָ גילט דאָס עפּיזאָדישע, דאָס טשיקאַווע, דאָס גראָטעסקע, וואָס קאָן געפעלן אַ געקליבענער גרופּע דערפאַרענע און איבערגעזעטיגטע מענטשן, וואָס לאָזן זיך וואוילגיין.

צוויי שטריכן זיינען אַל־וויכטיג ביים באַטראַכטן דעם ענין טעאַטער־אַרכיטעקטור: 1) די שייכות צווישן דעם צושויער־פּלאַץ און דער בינע; 2) די קאָנסטרוקציע פון דער בינע גופא. איינס איז, פאַרשטייט זיך, פאַר־בונדן מיטן צווייטן. די גריכישע „בינע" איז גאָר קיין בינע ניט געווען. ס'איז געווען אַן אָפענע פּלאַטפאָרם מיט אַ הינטערשטער וואַנט, אין וועלכער עס זיינען מיט דער צייט אַריינגעבויט געוואָרן חדרים מיט אַריינגאַנגען און אַרויסגאַנגען, מיט ספּעציעלע איינאָרדענונגען פאַר דעם קלאַפּערגעצייג און די „דעקאָראַציעס" פאַר דער פאָרשטעלונג. די צושויער אין דעם רחבות'דיגן אַמפיטעאַטער האָבן געמוזט זען די פאָרשטעלונג פון דער ווייטנס. זיי זיינען ניט געזעסן פאַרנט פון דער בינע, ווי דאָס איז דער פאַל אין דעם מאָדערנעם טעאַטער, נאָר פון דריי זייטן, אין אַ דריי־פערטל קרייז. ממילא האָט אויף דער בינע ניט געקאָנט גילטן די אילוזיע פון דער געמאָלענער פלאַכער דעקאָראַציע. די בינע האָט ניט געקאָנט איינגעאָרדנט ווערן ווי אַ „בילד", ווייל דער קוק־ווינקל פון די צושויער האָט דאָס ניט דערלויבט. די גאַנצע פאָרשטעלונג האָט געמוזט

געשפּילט ווערן אַזוי, אַז פון אַלע זייטן זאָלן די צושויער קריגן אומגעפער דעם זעלביקן איינדרוק. די מיזאַנסצענע האָט דעריבער געמוזט זיין אַ דריי־מעסיגע.

דאָס איז איינס. אין דעם אופן פון שפּילן האָט אויך געמוזט אַריינ־געטומען ווערן אין חשבון די פּאָזיציע פון די שוישפּילער אין שייכות צו דער שפּיל־פּלאַטפאָרם. די אַקטיאָרן האָבן זיך ניט געקאָנט באַנוצן מיט דעם מיטל פון מימיק, פון פּנים־אויסדרוק, ווי דאָס ווערט געטאָן אין אַ מאָדערנער טעאַטער־פאָרשטעלונג. אַ וואונק מיטן אויג, אַ קנייטש מיטן שטערן וואָלט פּשוט פאַרלאָרן געגאַנגען פאַר די צושויער. אָט, אַ שטייגער, זייט איר געווען אַ צושויער ביי אַ ספּעקטאַקל אין אַ גרויסן זאַל אָדער גאָר אין אַ סטאַדיום, לאָמיר זאָגן — אין ניו־יאָרקער מעדיסאָן סקווער גאַרדן. וואָס פאַר אַ זין וואָלט עס געהאַט פאַרן אַקטיאָר אויף דער פּלאַטפאָרם פון מעדיסאָן סקווער גאַרדן צו מאַכן אַ גרימאַסע פון צאָרן אָדער צופרידנקייט אָדער שרעק ? בלויז די צושויער אין די ערשטע רייען וואָלטן דאָס באַ־מערקט. פאַר די איבעריגע טויזנטער וואָלט אַזאַ גרימאַסע פאַרלאָרן גע־גאַנגען. די גריכישע אַקטיאָרן פון אַמאָל האָבן זיך, הייסט עס, ניט געקאָנט פאַרלאָזן אויף גרימאַסן און דריבנע זשעסטן. זיי האָבן געמוזט געפינען אַנדערע אויסדרוק־מיטלען, וואָס זאָלן געזען און געהערט ווערן פון דער ווייטנס.

די גריכישע מאַסקע האָט אין אַ גרויסער מאָס באַפרידיגט אָט די באַ־דערפעניש. אמת, די מאַסקע איז געקומען אין גריכישן טעאַטער ווי אַ טראַדיציע און אַ ירושה פון די רעליגיעזע פּראָצעסיעס, אין וועלכע געוויסע גרופּן אָנטיילנעמער פלעגן זיך „פאַרשטעלן". אָבער אין דער פאָרשטעלונג אין דעם גרויסן אָפענעם אַרענע־טעאַטער איז דאָס געווען אַ ניצלעכער מיטל אויף צו דערטראָגן די גרימאַסע און דעם פּנים־אויסדרוק צו די צו־שויער. דעריבער האָט איין און דער זעלביקער אַקטיאָר זיך באַנוצט מיט אַלערליי מאַסקעס, סיי אויף פאָרצושטעלן באַזונדערע פערזאָנען און סיי אויף פאָרצושטעלן באַזונדערע דראַמאַטישע געמיט־צושטאַנדן פון איין און דער זעלביקער פערזאָן. די מאַסקע האָט, הייסט עס, געשטימט פול־שטענדיק מיט דער אַרכיטעקטור פון דעם טעאַטער.

געשטימט מיט דער אַרכיטעקטור האָט אויך דער מוזיקאַלישער אופן פון דערטראָגן דאָס וואָרט צו די צוהערער. די דריבנע טענער פון דער גערעדטער שפּראַך האָבן דאָ ניט געקאָנט גילטן. עס האָט זיך געפאָדערט דער אויסגעצויגענער, דער געזונגענער, דער דעקלאַמאַטאָרישער, דער

אינטאָנירטער קלאַנג. דאָס געזאַנג פון דעם כאָר האָט זיך איבערגערופן מיט דער דעקלאַמאַציע פון די אַקטיאָרן אויף דער בינע. ווידער איז דאָס געווען אַ ירושה פון די אַמאָליגע רעליגיעזע צערעמאָניאַלן און ריטואַלן, אָבער גראָד אָט־דער סטיל פון דערטראָגן דאָס וואָרט צו די צושויער האָט זיך צוגעפּאַסט צו דער אַרכיטעקטור פון אַמפּיטעאַטער.

און אַזוי אויך מיט די באַוועגונגען. די אַקטיאָרן זיינען בוכשטעבלעך געגאַנגען אויף שטאָלצן, אויף קלעצלעך *), וואָס זיינען געווען צוגעפּעסטיגט

מאַסקע פון דער העלדין
מיט די לאַנגע האָר

צו זייערע שיך. דאָס האָט זיי געגעבן אַן איבערטריבענע הויך, וואָס האָט זיך אָנגעזען פון דער וויטנס. זיי האָבן געשפּרייזט מיט געמאָסטענע, צערעמאָניעלע שריט, אַזוי אַז זייערע באַוועגונגען זאָלן געזען ווערן פון די וויטסטע רייען. און דער כאָר האָט זיינע געזאַנגען באַגלייט מיט שטרענג־סימעטרישע גרופּע־פאָרמאַציעס און טאַנץ־אַרטיגע באַוועגונגען, וואָס האָבן אי געשטימט מיט דעם צערעמאָניעלן רעליגיעזן כאַראַקטער פון דעם ספּעקטאַקל, אי געגעבן די וויטסטע צושויער אַ מעגלעכקייט צו זען וואָס עס טוט זיך אין דער שפּיל. די אַרכיטעקטור און דער סטיל פון דעם גריכישן טעאַטער זיינען, הייסט עס, געווען פון איין שטיק.

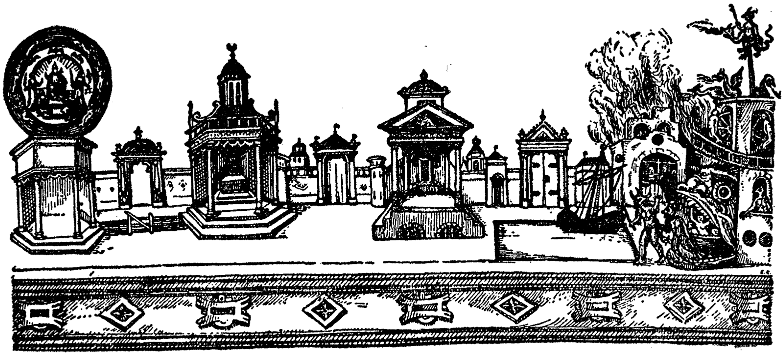
*) זע אילוסטראַציע אויף זייט 81.

ווען דער טעאַטער איז אויפגעלעבט געוואָרן אין אייראָפּע, נאָך די „פינצטערע יאָרהונדערטער“, איז די אַרכיטעקטור ווידער געווען פון איין שטיק מיט דער שפּיל. צוערשט איז געקומען די „ליטורגישע דראַמע“, וואָס איז אויסגעשפּילט געוואָרן אין דער קירך, ווי אַ טייל פון דער ליטורגיע, פון דער קירך־דינסט. די אייגנאַרטיקע אַרכיטעקטור פון דער קאַטוילישער קירך, מיט איר אַלטאַר, אירע כאָרן (גאַלערייען) און אַנדערע שטריכן איז פאַרוועגדט געוואָרן אין דער איינפאַכער „דראַמע“, וואָס האָט פאָרגעשטעלט דאָס תחית־המתים פון יעזוס'ן, צי זיין געבורט. שפּעטער

מאַסקע פון אַ טראַגישן העלד

איז די ליטורגישע דראַמע אַרויסגעפירט געוואָרן אין דרויסן. דער פּלאַץ ביי דער קירך איז גלייכצייטיג געווען דער יאַריד־פּלאַץ, וואו די איינוואוינער פון די אַרומיגע פּעאָדאַלע גיטער זיינען זיך צונויפגעפאָרן סיי תפילה טאָן און סיי זיך אויסצוטוישן מיט זייערע פּראָדוקטן. דער אימפּאָזאַנטער מאַסיוו פון דער קירך מיט אירע טרעפּ איז פאַרוועגדט געוואָרן אין דעם ספּעקטאַקל. אָבער אַנדערע אַרכיטעקטאָרישע קאָנסטרוקציעס זיינען נויטיג געוואָרן אויף צו שאַפן די אילוזיע, צי כאָטש אַ סימבאָלישע אָנדייטונג פון דעם האַנדלונגס־אָרט. אַזוי זיינען אויף דעם מאַרק־פּלאַץ לעבן דער קירך אויפגעשטעלט געוואָרן אַלערליי קאָנסטרוקציעס, וואָס

יעדע באַזונדער האָט מיט זיך פאָרגעשטעלט אַ באַשטימטן האַנדלונגס-אָרט: יעזוס׳עס קבר, דעם גיהנום, דעם גן-עדן, א. אַז. וו. אַט-דער סטיל פון סימולטאַנע (גלייכצייטיגע) געבויטע דעקאָראַציעס אויף אַן אָפענעם פּלאַץ האָט געשטימט מיט דעם לעבנס-שטייגער (יאַריד), מיט דער שייכות צווישן די צושויער און דער „בינע" און מיט דעם אידייאישן, מאָראַלישן און דראַמאַטישן אינהאַלט פון דעם ספּעקטאַקל. אַנשטאַט איין בינע, וואו די האַנדלונג איז קאָנצענטרירט און וואו די טוישונגען פון „דעקאָראַציעס" דייטן אַן פאַרשיידענע ערטער פון האַנדלונג, האָבן מיר געהאַט עטלעכע



סימולטאַנע דעקאָראַציעס
די בינע פאַר אַ ביבלישער שפּיל אויף אַן אָפענעם פּלאַץ,
פראַנקרייך, 16טער יאָרהונדערט

„בינעס", אַזוי צו זאָגן, און די האַנדלונג איז אַריבערגעוואָרפן געוואָרן פון אָרט צו אָרט, לויט דעם אינהאַלט פון דער געגעבענער סצענע. די סימולטאַנע „דעקאָראַציע" איז אי געווען אַ שטריך פון דעם טעאַטער-סטיל פון יענער צייט, אי זי האָט געשטימט מיט דער סאָציאַלער פונקציע פון דעם טעאַטער און מיט דעם אַלגעמיינעם לעבנס-שטייגער.

הכלל, אַרכיטעקטור איז איינער פון די וויכטיגסטע אַספּעקטן פון טעאַטער, פון דער טעאַטער-קולטור אין דעם ענגן זין און פון דעם צונויפ-בונד צווישן טעאַטער און לעבן.

אויך מאַלעריי איז ענג צונויפגעבונדן מיט דעם עצם טעאַטער. שוין די גריכן האָבן באַמאָלן די „סקענע" (די הינטערשטע וואַנט פון דעם פּראָ-סקעניום אָדער שפּיל-פּלאַטפאָרם. פון דאַנען נעמט זיך דאָס וואָרט „סצענע"). פריער האָבן זיי דאָס געטאָן גלאַט פאַר שיינקייט וועגן („דעקאָ-

ראַציע" איז אייגנטלעך דער טייטש „באַפּוצונג", און שוין ביי די אַלטער־טימלעכע גריכן האָט געמאָלענע דעקאָראַציע געדינט ווי אַ מיטל שיין־צו־מאַכן די בינע), דערנאָך האָט די געמאָלענע דעקאָראַציע פון דער „סקענע" אָנגעהויבן שפּילן אַ ראָל ווי אַ מיטל אויף אָנצודייטן די סביבה פון דער שפּיל. אין דעם פערטן יאָרהונדערט פאַר אונזער צייט־רעכענונג, אין דער אַזוי־גערופענער מענאַנדר־דראַמע, האָבן שוין די גריכן איינגע־אָרדנט אַ ספּעציעלן סאָרט אויסשטאַטונג, די „פּעריאַקטן". דאָס זיינען געווען דריי־עקיגע פּריזמעס אָדער שירמעס, וואָס אויף יעדן פּלאַך איז געווען אויסגעמאָלן אַן אַנדער „דעקאָראַציע". די דאָזיגע „פּעריאַקטן" זיינען געווען איינגעפּאַסט אין דער הינטערשטער וואַנט, אין דער „סקענע". דורך אומדרייען די שירמע האָט זיך באַקומען אַן אַנדער מאָלערישע דעקאָראַציע, געמאָלן לויטן פּרינציפּ פון פּערספּעקטיוו. אַזוי אַרום איז געשאַפן געוואָרן — צום ערשטן מאָל אין דער געשיכטע פון טעאַטער — די אילוזאָרישע דעקאָראַציע, אַ מאָלעריש בילד, וואָס האָט געגעבן די צושויער די אילוזיע פון אַ „לעבנס־טרייער" סביבה.

די אָנווענדונג פון מאָלעריי ווי אַן עלעמענט אין דער טעאַטער־פאָר־שטעלונג איז געקומען גלייכצייטיק מיט אַ וועזנטלעכער ענדערונג אין דער אַרכיטעקטור פון גריכישן טעאַטער. דער אַמפיטעאַטער, וואו די צו־שויער זיינען געזעסן, איז שוין מער ניט געווען קיין דריי־פערטל קרייז, נאָר אַ האַלבער קרייז; און אַ סך רייען, ספּעציעל פאַר די רייכערע און יחוס'דיגע צושויער, זיינען געווען פּאַראַלעל צום פּראָסקעניום, צו דער שפּיל־פּלאַטפאָרם, אַזוי אַז דאָס געמאָלענע בילד האָט שוין געקאָנט שאַפן די אילוזיע פון וויטקייט, פּערספּעקטיוו און אַ באַשטימטער רעאַלער סביבה.

אין דער געשיכטע פון טעאַטער האָט מאָלעריי געשפּילט גאָר אַ וויכ־טיקע ראָל. נאָך היינט צו טאָג איז דאָס איינער פון די הויפּט־מיטלען אויף צו שאַפן די אילוזיע פון אַן „אמת'ער" סביבה. אָבער דער מאָלערישער עלעמענט איז דורכאויס פאַרבונדן מיט דער אַרכיטעקטור פון דער טעאַטער־געבידע, מיט דער שייכות צווישן דעם צושויער־זאַל און דער בינע און מיט דעם כאַראַקטער פון דער טעאַטער־שפּיל גופא. אין דעם קלאַסישן גריכישן טעאַטער איז ניט געווען נויטיק צו שאַפן די אילוזיע פון אַ באַקאַנטער, דערקענטלעכער סביבה, ווייל דאָרט האָט זיך געהאַנדלט וועגן דעם וואונדער פון געטער, וועגן אַלטע צייטן און לעגענדאַרישע העלדן, אַזוי אַז דער עולם האָט ניט געדאַרפט דערקענען דאָס „אמת'ע לעבן" אין דער פיזישער סביבה אויף דער בינע. דאָס האַנדלונגס־אָרט

איז דאָרט געווען לעגענדאַריש־אומבאַשטימט, און אַ סימבאָלישע אָנדייטונג פון דעם אָרט איז געווען פולשטענדיג געננג. מאָלעריי, ווי אַ מיטל צו שאַפן די אילוזיע פון אַ דערקענטלעכער סביבה, הויבט אָן פאַרנעמען אַ וויכטיגן אָרט אין דעם מין טעאַטער, וואו עס האַנדלט זיך וועגן קאָנקרעטע מענטשן אין אַ קאָנקרעטער, באַקאַנטער סביבה. דאָס ווערט אַ נויטיגער מיטל פון דעם רעאַליסטישן טעאַטער, פון דער „בירגערלעכער דראַמע", פון דעם שטייגער־טעאַטער, וואָס נעמט פאַר זיינע סיוזשעטן דאָס באַקאַנטע, דאָס טאָג־טעגלעכע, די דריבנע דעטאַלן פון אַ באַשטימטער סביבה, די צעפּיצעלטע, פאַראיינצעלטע דראַמעס פון דעם יחיד אין קאָנפליקט מיט אַנדערע יחידים. אַזאַ סאָרט דראַמע ווערט אָנגעווענדט אויף אָפּצושפּיגלען די פאַרשיידנאַרטיגע קאָנפליקטן אין דער געגעבענער סביבה, דעם ריס צווישן איין טיפּ בירגער און אַ צווייטן.

אויך אין אונזער טעאַטער, ווי מיר וועלן זען שפּעטער, איז צו באַ־מערקן אַ ווידערשפּרוך און אַ באַהעפטונג צווישן דעם מאָלערישן און דעם אַרכיטעקטאָרישן עלעמענט אויף דער בינע, אַ קאָנפליקט און אַ באַהעפטונג צווישן דעם מאָנומענטאַלן, דעם אַלגעמיינעם מאָמענט פון געזעלשאַפטלעכן לעבן און דעם צעפּיצעלטן, דעם דעטאַליזירטן און קאָנקרעטיזירטן. אָבער מאָלעריי בלייבט, דורך די אַלע ענדערונגען, וואָס די דעקאָראַציע האָט דורכגעמאַכט אין דעם משך פון יאָרהונדערטער, אַ וויכטיגער באַשטאַנד־עלעמענט פון דער סצענישער קונסט. דער מאָלערישער עלעמענט דריקט זיך אויס אין די דעקאָראַציעס און אויסשטאַטונגען פון דער מאָדערנער בינע, אין די גרימען און קאָסטיומען פון די שפּילער און אין די דעקאָ־ראַטיווע שטריכן סיי פון דער בינע און סיי פון דער טעאַטער־געביידע. מיר וועלן אין דעם קומענדיגן שמועס באַטראַכטן גענויער דעם ענין דעקאָראַציעס און בינע־אויסשטאַטונג אין מאָדערנעם טעאַטער.

פופצענטער שמועס

וועגן דעקאָראַציע און באַלייכטונג

לאָקאַליזאַציע פון דער האַנדלונג. — די בינע ווי אַן אַרבעט־פּלאַץ. — וואָס דעקאָראַציע גיט דעם צושויער. — פאַרשיידענע סטילן אין דעקאָראַציע. — די פּראָבלעם פון זיך צופּאַסן צו דעקאָראַציע און אויסשטאַטונג. — באַלייכטונג ווי אַ מיטל צו שאַפן שטימונג. — קאָסטיום ווי אַ טייל פון דער בינע־קאָמפּאָזיציע.

אין מאָדערנעם טעאַטער איז די בינע אָפּגעטיילט פון די צושויער דורך אַ פאָרהאַנג. כל זמן דער פאָרהאַנג איז פאַרצויגן, האָט די בינע ניט קיין שום ווירקונג אויף די צושויער. דער פאַרצויגענער פאָרהאַנג איז ניט בלויז אַ פיזישע מחיצה, נאָר אויך אַן אויסדרוק פון דער פאַרהעלטעניש צווישן דער בינע און דעם צושויער־זאַל, צווישן טעאַטער און זיין אוידיטאָריע. ממילא איז דאָס אַן אויסדרוק פון דעם מאָדערנעם טעאַטער־סטיל.*) דער אינהאַלט פון דער פאָרשטעלונג איז אַ סוד פאַר די צושויער ביז דער פאָרהאַנג עפנט זיך. זיי האָבן ניט קיין פאַרטיגע באַציאונג צו דער טעאַטער־שפּיל, ווי, צום ביי־שפּיל, די גריכן האָבן געהאַט צו זייערע פייערלעכע דראַמאַטישע קאָנטעסטן אין די טעג פון די געזעלשאַפטלעכע דיאָניס יום־טובים, אָדער ווי מאָדערנע ספּאָרט־ענטוזיאַסטן האָבן צו דעם פאַרמעסט אויף דעם אַטלעטישן שפּיל־פעלד, אָדער ווי רעליגיעזע מענטשן האָבן צום דאַווענען אין שול אָדער אין קירך. דער רייץ פון דער פאָרשטעלונג, נאָך איידער זי הויבט זיך אָן, נעמט

*) זע וויטערדיגן שמועס וועגן טעאַטער־סטיל.

זיך אין אַ היבשער מאָס גראַד דערפון, וואָס דער פאַרצויגענער פאַרהאַנג זאָגט־צו עפּעס אַן איבעראַשונג, די אַנטפּלעקונג פון אַ סביבה, וועגן וועלכער דער צושויער ווייסט נאָך דערוויל גאָרניט. ניט אומזיסט איז פאַראַן אַן עלעמענט פון דראַמאַטיזם און שפּאַנונג אין דעם עצם פאַקט, וואָס דער פאַרהאַנג עפנט זיך און אַנטפּלעקט פאַר די צושויער די בינע.

אָבער וואָס איז אַזוינס אַ בינע אין דעם מאָדערנעם טעאַטער? פאַר די שוישפּילער איז דאָס אַ פּלאַץ צום אַרבעטן; אַ פּלאַטפאָרמע מיט אַלערליי אויסשטאַטונגען, וואו עס דאַרף דורכגעפירט ווערן די פאָרשטעלונג; אַ וואַרשטאַט, וואו די שפּיל ווערט געמאַכט פאַר די צושויער אין די אויגן. אָבער פאַר די צושויער האָט די בינע גאָר אַן אַנדער באַדייטונג. צווישן דעם צושויער און דעם טעאַטער גילט אַ ניט־געשריבענער אָפּמאַך, אַן אַנגענומענער תנאי, אַ קאָנווענץ, אַז די בינע איז גאָר קיין בינע ניט. דער צושויער דאַרף זיך, הייסט עס, גאָרניט מאַכן וויסנדיק וועגן דער בינע און אָננעמען, אַז דאָס אָרט, וואָס דער געעפנטער פאַרהאַנג האָט אַנטפּלעקט, איז די סביבה, וואו די האַנדלונג קומט פאָר „אין אמת׳ן לעבן״. עס גילט די קאָנווענץ אין מאָדערנעם טעאַטער, אַז מיטן עפענען דעם פאַרהאַנג ווערט אָוועקגענומען די „פערטע וואַנט״ פון אַ פּלאַץ, וואָס האָט גאָרניט צו טאָן מיטן טעאַטער, אַזוי אַז דער צושויער קען זען וואָס סע טוט זיך אינעווייניג. צי דער „אינעווייניג״ איז טאַקע אַ שטוב, אָדער אַ שטיק דרויסן, איז דאָס אַלצאיינס אַ סביבה, וואָס געפינט זיך ערגעץ אין דער גרויסער וועלט אויסער די ווענט פון דעם טעאַטער, — אַ וואַלד, אַ פּלאַץ, אַ שלאַכט־פעלד, אַ באַרג, אַ גאַס, — וואָס איר ווילט, נאָר ניט קיין בינע.

עס פאַרשטייט זיך, אַז די נאַקעטע פּלאַטפאָרמע אַליין קען ניט מיט־טיילן דעם צושויער קיין אילוזיע פון אַן אַנדער סביבה. דערצו זיינען נויטיג באַהילפיגע מיטלען, אויסשטאַטונגען און דעקאָראַציעס.

צי די אילוזאָרישע סביבה ווערט בלויז אָנגעדייט דורך סימבאָלישע צייכנס (אַ שטיקל בוים אָנשטאָט אַ וואַלד, אַ שטיקל טיר אָנשטאָט אַ הויז), אָדער די אילוזיע ווערט געשאַפן דורך אַ בילדלעכער ענלעכקייט צו דער באַטרעפנדיגער סביבה אין „אמת׳ן לעבן״, איז דעקאָראַציע אַלצאיינס אַ מיטל צו לאָקאַליזירן די האַנדלונג, אָוועקשטעלן די שפּיל אויף אַ באַשטימטן אָרט. אַמאָל ווערט די פיזישע סביבה געשאַפן דורך אַ נאַטוראַליסטישער נאָכאַמונג פון „אמת׳ן לעבן״, אַמאָל דורך סימבאָלישע אָנדייטונגען און דורך סצענישע פאָרמען, וואָס האָבן זייער ווייניג צו טאָן מיט „נאַטירלעכ־קייט״, אָבער אין יעדן פאַל איז די פיזישע אויסשטאַטונג אַ מין ראַם, וואָס

באשרענקט דעם שטח פון דער שפּיל און באַשטימט אין דער אילוזיע פון דעם צושויער דאָס אָרט, וואו די האַנדלונג קומט פאָר.

די לאָקאַליזאַציע פון האַנדלונג האָט איין באַדייטונג פאַר די צושויער און אַ צווייטע פאַר די שוישפּילער. זיצנדיק אין טעאַטער קריגן די צושויער אַ געוויסן רושם פון דעם פיזישן אויסזען פון דער בינע. צי דאָס איז אַ רושם פון נאַטוראַליסטישער ענלעכקייט צו אַ באַקאַנטער סביבה, אָדער אַן איינדרוק פון אַן אָריגינעלער סצענישער קאָמפּאָזיציע, האָט אָט־דער איינדרוק גאָרניט צו טאָן מיט דעם אופן, ווי אַזוי די שוישפּילער רעאַגירן אויף דעקאָראַציעס און אויסשטאַטונג. זיי גיט די פיזישע ראָם פון דער בינע ניט קיין אילוזיעס פון ווירקלעכקייט אָדער פון סצענישער קאָמפּאָזיציע. זייענדיק אויף דער בינע קענען די שוישפּילער זעלטן באַנעמען מיטן אויג די גאַנצע בינע־ראָם. די שטיקער דעקאָראַציע, די בינע־פאַרהאַנגען, לייוונטן און אַנדערע באַשטאַנד־טיילן פון דער בינע־קאָמפּאָזיציע זעען אויס אויף דער בינע משונה׳דיק און שאַפן ניט פאַר די שפּילער קיין שום סצענישע גאַנצקייט. פאַרקערט, דעקאָראַציע און אויסשטאַטונג איז אָפט אַ שטערונג פאַר דעם אַקטיאָר און שטענדיק איז דאָס אַ שווערעקייט, צו וועלכער דער שפּילער מוז זיך צופּאַסן.

אָבער פאַר די שוישפּילער איז ווייט ניט אַלצאיינס אויף וואָס פאַר אַ בינע זיי שפּילן, ווי אַזוי די דעקאָראַציעס און די אויסשטאַטונג זיינען אַריינגעפּאַסט אין דער פאָרשטעלונג. די מיזאַנסצענעס, די פּאָזיציעס און גרופּירונגען פון די שפּילער, זיינען געוויינטלעך אָפּהענגיק פון איין עלעמענט פון דער אויסשטאַטונג אָדער אַ צווייטן. די בינע הערט אויף צו ווערן בלויז אַ ראָם און ווערט אַ טייל פון דעם ספּעקטאַקל, אַ באַשטאַנד־עלעמענט פון דער לעבעדיגער מיזאַנסצענע. אין דעם דאָזיגן זין איז לאָקאַליזאַציע פון דער האַנדלונג אָדער אַ הילף אָדער אַ שטערונג פאַר די שפּילער. בעת ביי די צושויער האַנדלט זיך עס בלויז וועגן איינדרוק און אילוזיע, איז עס ביי די שפּילער אַ פראַגע פון אַרבעט־פּלאַץ און פון מיטלען פאַר סצענישן אויסדרוק.

מען קען אָבער ניט שטענדיק פאָדערן דווקא אַזוינע דעקאָראַציעס, וואָס זאָלן זיין באַקוועם פאַרן שוישפּילער. סוף כל סוף ווערט דאָך די שפּיל געשאַפן פאַר די צושויער, און חוץ דעם מאָמענט פון לאָקאַליזאַציע איז אויך וויכטיק דער מאָמענט פון שטימונג, וואָס די פיזישע בינע הויכט אָן אויף דעם צושויער. קינסטלעריש פאַרווענדט, קען אַ רעאַליסטישע דעקאָראַציע אַ סך ביישטראָגן צו דעם איינדרוק פון אַ פאָרשטעלונג. אויב

עס איז ניט נויטיג צו רעפּראָדוצירן אויף דער בינע דאָס „אמת'ע לעבן" מיט אַלע דעטאַלן, איז עס אָבער זייער אָפט צוועקמעסיג צו רעפּראָדוצירן די וועזנטלעכע שטריכן פון אַ רעאַלער סביבה אַזוי, אַז די צושויער זאָלן קריגן דעם איינדרוק פון עכטקייט און די שפּיל זאָל האָבן אַ גלויבלעך אָרט פאַר דער האַנדלונג. ממילא מוז שוין דער שוישפּילער זיך צופּאַסן צו אַזאַ מין דעקאָראַציע אין די אינטערעסן פון די צושויער און פון דער גאַנצער שפּיל. די צופּאַסונג איז ניט בלויז אַ פיזישע, נאָר אויך אַ פּסיכישע, ניט בלויז אַ מעכאַנישע, נאָר אויך אַ קינסטלערישע. פאַר דעם שוישפּילער איז עס זייער וויכטיג צו שפּירן די אויסשטאַטונג גלייך ווי זי וואָלט געווען ניט קיין קאָלעקציע קלאָפּער־געצייג, נאָר אַן עכטע, נאַטירלעכע סביבה, ווי דאָס פאָדערט די האַנדלונג.*) אַ וואַלד אויף דער בינע ווערט געמאַכט פון דער־שוואַרץ־יאַר ווייסט וואָס, און דער שוישפּילער האָט דאָ ניט קיין זאַך, וואָס זאָל אים העלפן קריגן די אילוזיע פון אַ וואַלד. אָבער דוקא אָט־די אומנאַטירלעכע און אומגעשיקטע פיזישע סביבה דאַרף ער דורך זיין אינערלעכער איינבילדונגס־קראַפט פאַרוואַנדלען אין אַ וואַלד. אַ שוישפּילער דאַרף קענען „גלויבן" אין דער סצענישער סביבה, פּונקט ווי ער דאַרף גלויבן, אַז דער מיטשפּילער זיינער איז ניט קיין קאָלעגע פון טעאַטער, נאָר די פּערזאָן, וואָס יענער שטעלט פאָר. די אַנטוויקלונג פון איינבילדונגס־קראַפט בנוגע דער עכטקייט פון די געקינצלטע דעקאָראַציעס און אויסשטאַטונגען איז איינע פון די וויכטיגע אויפגאַבן, מיט וועלכע עס קומט זיך אויס צו ראַנגלען דעם שוישפּילער. דאָ פאָדערט זיך ניט בלויז קינסטלערישע פאַנטאַזיע, נאָר אויך אַ סך טרעניר\u05bfונג און איבונג. פילן די בינע, גלייך ווי דאָס וואָלט ניט געווען קיין בינע, און צו דער זעלביגער צייט זיך צופּאַסן צו דער בינע באַוואוסטזיניג ווי צו אַ געקינצלטער סביבה — אָט־דאָס איז דער ווידערשפּרוך אין דעם שוישפּילערס באַציאונג צו סצענישער אויסשטאַטונג. ס'איז ענלעך אויף דעם ווידערשפּרוך צווישן „אמת'ע געפילן" און באַוואוסטזיניגע מיטלען אויף מיטצוטיילן די געפילן צו די צושויער. אויך דאָ איז נויטיג אַ סינטעז צווישן די צווי היפּוכ'ק. דער שוישפּילער דאַרף אויף אַמאָל פילן די בינע ווי אַ בינע און ווי אַן אָרט פון האַנדלונג, וואָס האָט גאַרניט צו טאָן מיט דער בינע.

עס פאַרשטייט זיך, אַז דער דאָזיגער כלל גילט ניט אין אַ גלייכער

---

*) „די אויסשטאַטונג, וואָס האָט אים אַרומגערינגלט אויף דער בינע", שרייבט סטאַניסלאַווסקי וועגן די אויפפירונגען פון טשעכאָווס פּיעסן, „האָט געקראָגן אַן אינערלעכע שייכות מיט דער נשמה פון דעם אַקטיאָר."

מאָס פאַר יעדער פאָרשטעלונג. דאָרט, וואו עס איז דעם דראַמאַטורג׳ס און דעם רעזשיסאָר׳ס צוועק אַרויסצורופן ביי די צושויער אַן אילוזיע פון אמת׳ן לעבן, ווערט די דעקאָראַציע אַריינגענומען אין חשבון ווי אַ באַשטאַנד־עלעמענט פון אָט־דער אילוזיע. דאָרט ווידער וואו „טעאַטראַלישקייט״ איז אויסגערעכנט צו דאָמינירן איבער דער אילוזיע פון ווירקלעכקייט, איז די דעקאָראַציע אַ מיטל פאַר ספּעקטאַקולערן עפעקט, גיכער ווי פאַר לעבנס־עכטקייט. און עס פאַרשטייט זיך, אַז ווען ספּעקטאַקלען ווערן געשפּילט ניט אין אַ סטאַנדאַרטנעם טעאַטער, וואו אַלע צושויער זיצן אַנטקעגן דער בינע מיט אַ פאַרמאַכטן פאָרהאַנג, נאָר אין אַן אַנדער טיפּ שפּיל־הויז, וואו די פּלאַטפאָרמע געפינט זיך — לאָמיר זאָגן — אין צענטער פון עולם און וואו קיין פאָרהאַנג איז ניטאָ, זיינען אין אַזאַ פאַל ניט גילטיג די אילוזאָרישע דעקאָראַציעס און עס פאָדערט זיך אַן אַנדער צוגאַנג צו דער פּראָבלעם פון לאָקאַליזירן די האַנדלונג און שאַפן פאַר די צושויער די בעסטע מעגלעכקייט צו זען און באַנעמען די שפּיל.

אָבער דער אויסגאַנג־פּונקט פון דער דעקאָראַציע איז ניט אַזוי די בינע און דער צושויער אָדער דער שוישפּילער, ווי דער מהות פון דער פּיעסע. דער דעקאָראַטאָר, ווי דער רעזשיסאָר, דאַרף אין דעם סטיל פון זיין סצענישער אויסשטאַטונג אַרויסגיין פון דעם דראַמאַטישן מאַטעריאַל און ניט פון פאָראויסבאַשטימטע דאָגמעס וועגן סצענישן סטיל. אַמאָל ווערט אַ דראַמע ממש פאַרפּייניגט דורך אַן אַרויפגעצוואונגענער דעקאָראַטיווער סכעמע, וואָס האָט ווייניג צו טאָן מיט דעם געגעבענעם דראַמאַטישן מאַטעריאַל. ס׳פּאַסירט אַמאָל אין טעאַטער, אַז אָנשטאָט צו בויען אַ דעקאָראַציע פאַר דער פאָרשטעלונג, ווערט די פאָרשטעלונג געבויט לויט דער דעקאָראַציע. ס׳איז אַ נאַטירלעכע שטרעבונג פון יעדן טעאַטער־קינסטלער צו וועלן באַהערשן די שפּיל אַזוי, אַז זיין אַרבעט זאָל זיך צום בעסטן אַרויסזען. דעקאָראַטאָרס מיט אַ שטאַרקער קינסטלערישער פּערזענלעכקייט לייגן אַמאָל אַרויף זייער שטעמפּל אויף אַ ספּעקטאַקל און באַהערשן די גאַנצע פאָרשטעלונג. אַזוי איז דער באַוואוסטער אַמעריקאַנער בינע־מייסטער נאָרמאַן בעל־געדעס ניט בלויז אַן אינטערעסאַנטער אַרכיטעקטאָר און בינע־מאַלער, נאָר אויך אַ שאַפער פון אייגנאַרטיגע ספּעקטאַקלען, אין וועלכע די דעקאָראַציע שפּילט די „הויפּט־ראָל״. ס׳איז אָבער געפערלעך פאַר דער טעאַטער־פאָרשטעלונג, ווען דער בינע־מאַלער פּרואווט אויף איר אַרויפצווינגען אַ פיזישע סביבה, וואָס זאָל אַריבערוועגן דעם דראַמאַטישן אינהאַלט. צי עס האַנדלט זיך וועגן דער פּערזאָן פון אַ בינע־

מייסטער, וואָס איז געניגט צו באַהערשן די שפּיל, אָדער וועגן אַ טעאָריע פון טעאַטער, וואָס באַטאָנט די דעקאָראַציע אויף דעם חשבון פון אַנדערע עלעמענטן אין דער פאָרשטעלונג, איז דאָס אַלצאיינס אַ געפערלעכע דער־שיינונג, וואָס דאַרף געצוימט ווערן דורך דעם רעזשיסאָר. ווי האָט דאָרט געזאָגט אַ געוויסער אַמעריקאַנער רעזשיסאָר: די בעסטע דעקאָראַציע איז די, וואָס מען באַמערקט זי ניט; די ערגסטע — די, וואָס רופט אַרויס אַפּלאָדיסמענטן. דאָס איז, פאַרשטייט זיך, אַן איבערטריבענע ניט־דערשאַצונג פון דעם באַטרעף פון דעקאָראַציעס, אָבער אין דער איבער־טרייבונג איז פאַראַן אַ ניצלעכע באַטאָנונג פון דעם געדאַנק, אַז דעקאָ־ראַציע טאָר זיך ניט וואַרפן אין די אויגן ווי דעקאָראַציע, נאָר זי דאַרף ווירקן ווי אַן אָרגאַנישער באַשטאַנד־טייל פון דער גאַנצער פאָרשטעלונג.

פריער האָט מען אין טעאַטער זיך גערעכנט ווייניג מיט דעם שוי־שפּילער׳ס אינטערעסן בנוגע בינע־אויסשטאַטונג. אַלץ איז געווען פאַר דעם צושויער. פאַר אים איז די בינע אויסגעפּוצט געוואָרן, פאַר אים איז געשאַפן געוואָרן די אילוזיע פון נאַטירלעכער סביבה, פאַר אים זיינען געמאָלן אָדער געבויט געוואָרן הינטערגרונטן מיט פּערספּעקטיוון, פאַר אים זיינען אויף דער בינע אַוועקגעשטעלט געוואָרן אַלערליי שטיקער מעבל אָדער אָנגעהורבעט געוואָרן שטיינער און קלעצער. דער שוישפּילער האָט זיך געמוזט אַן עצה געבן מיט די שטערונגען אויף זיין אַרבעט־פּלאַץ.

היינטיגע צייטן נעמט דער רעזשיסאָר און דעקאָראַטאָר אַריין אין חשבון אויך די באַדערפענישן פון דעם שוישפּילער. דער בינע־מייסטער צייכנט זיינע דעקאָראַציעס אַזוי, אַז זיי זאָלן העלפן און ניט שטערן די שפּילער. אַרום די דעקאָראַציעס און אויסשטאַטונגען שאַפט דער רעזשיסאָר אינטערעסאַנטע קאָמפּאָזיציעס. די געבויטע דריי־מעסיגע דעקאָראַציעס גיבן דעם שוישפּילער אַ מעגלעכקייט אויסצונוצן ניט בלויז דעם דיל פון דער בינע, נאָר אויך דעם גאַנצן רוים. דער רעזשיסאָר נוצט אויס די געבויטע דעקאָראַציע אַזוי, אַז דער שוישפּילער זאָל דורך דער דריי־מעסיגער מיזאַנסצענע קענען אָנווענדן די פיזישע סביבה ווי אַ הילף־מיטל פאַר דעם אָדער יענעם שוישפּילערישן מאָמענט.

אין דער אַזוי־גערופענער קאָנסטרוקטיוויסטישער ריכטונג פון מאָדערנעם טעאַטער, וואָס איז אַ געוויסע צייט געווען אין דער מאָדע, האָט די געבויטע דעקאָראַציע אָפּטמאָל דאָמינירט איבער דער פאָרשטעלונג און איז געווען די אַקס, אַרום וועלכער די פאָרשטעלונג האָט זיך געדרייט. דאָס ניצלעכע און פּאָזיטיווע אין דעם קאָנסטרוקטיוויסטישן מעטאָד, דער

פּרינציפּ פון אויסנוצן פּאַר דער דריי־מעסיגער מיזאַנסצענע אַלע דריי דימענזיעס פון דער בינע, איז געוואָרן אַ שטערונג אַנשטאָט אַ הילף נאָר דערפאַר, וואָס די דעקאָראַציע האָט פאַרנומען אַ גרעסערן אָרט, ווי איר קומט אין אַ טעאַטער־פאָרשטעלונג. אויך האָט די קאָנסטרוקטיוויסטישע דעקאָראַציע ניט געשטימט מיט דער אַרכיטעקטור פון דער מאָדערנער טעאַטער־געביידע, מיט דער קאַסטן־בינע, אין וועלכער דער עולם קוקט ווי אין אַ שפּאַקטיוו. כדי אויסצונוצן אין דער פולער מאָס די מעלות פון דער געביטער, דריי־מעסיגער דעקאָראַציע וואָלט נויטיג געווען גאָר אַן אַנדער מין טעאַטער־געביידע מיט אַן אַנדער סאָרט שייכות צווישן דער בינע און דעם צושויער־זאַל. די קאָנסטרוקטיוויסטישע דעקאָראַציע אַליין קען ניט שאַפן אַזאַ „רעוואָלוציע" אין טעאַטער.

דאָס זעלביגע איז מיט דעם פּרינציפּ פון צופּאַסן די אויסשטאַטונג צו די טעכנישע באַדערפענישן און באַקוועמלעכקייטן פון די שוישפּילער. געוויס איז דאָס אַ ניצלעכער פּרינציפּ, אָבער ווען מען לאָזט אַרויס פון אויג די עסטעטישע זייט פון דער דעקאָראַציע, דעם מאָמענט פון קינסט־לערישער קאָמפּאָזיציע, ווי זי ווירקט אויף דעם צושויער, און מען רעכנט זיך מיט דער בינע בלויז ווי מיט אַ וואַרשטאַט פאַר דעם שושפּילער, ווערט די דעקאָראַציע אַמאָל דער היפּוך פון דעקאָראַטיוו, און אַנשטאָט אויס־צוזען שיין און עכט, זעט זי אויס אין די אויגן פון די צושויער משונה'דיג און אומגעלומפּערט. נאָר אַ פאַרשמעלצונג פון דעם אוטיליטאַרישן מיטן עסטעטישן פּרינציפּ קען שאַפן דעם מין דעקאָראַציע און אויסשטאַטונג, וואָס דינט דער גאַנצער פאָרשטעלונג, דאָס הייסט, — דער באַקוועמלעכקייט פון די שפּילער און דעם רושם פון די צושויער.

אין דעם זין פון רושם קען דעקאָראַציע זיין ניט בלויז „פאַר שיינקייט וועגן", נאָר זי קען אויך שאַפן שטימונג, וואָס האַרמאָנירט מיט דעם מהות פון דער שפּיל. מייסטער־דעקאָראַטאָרס צייכענען די בינע־ראַם אַזוי, אַז דאָס זאָל ניט זיין קיין אַרויסשטאַרטשענדיגע ראַם, נאָר אַ טייל פון דעם גאַנצן דראַמאַטישן בילד. דער דעקאָראַטאָר קען אויף זיין שטייגער העלפן אויסטייטשן די פּיעסע. די סביבה קען אין די אויגן פון דעם צושויער אויסזען ווי פון איין שטיק מיט דער דראַמע און אַנהויבן אַ שטימונג, וואָס העלפט באַנעמען דעם תוך פון דער פּיעסע.

צוריק מיט יאָרן פלעגט זיך אין דער טעאַטער־וועלט טומלען וועגן אַלערליי דאָגמעס בנוגע דעקאָראַציע. עס איז געווען אַ צייט, ווען דער ענין געבויטע אָדער געמאָלענע דעקאָראַציעס האָט שטאַרק באַשעפטיגט

טעאַטראַלן ווי גאָר אַ וויכטיגע „פּרינציפּיעלע״ פראַגע. די אויסזעצונגען געגן דער פלאַכער געמאָלענער דעקאָראַציע און די פאָרצוגן פון דער גע־בויטער דריי־מעסיגער דעקאָראַציע זיינען אויףביידע זייטן שטאַרק איבער־טריבן געוואָרן. די קאָנסטרוקטיוויסטן האָבן געהאַלטן מאָלעריי פאַר אַ שטערונג אין טעאַטער, בעת די מאָלעריסטן האָבן געקוקט אויף קאָנ־סטרוקטיוויזם ווי אויף ווילד־פלייש אין דעם מאָדערנעם טעאַטער. די קאָנסטרוקטיוויסטן האָבן מיט רעכט אויסגעזעצט קעגן דעם „שפּאַקטיווי־קעסטל״, וואָס די מאָדערנע בינע שטעלט מיט זיך פאָר, און געגן דעם איינדרוק פון פלאַכע בילדער, וואָס די בינע־האַנדלונג שאַפט פון דער ווייטנס. זיי האָבן געוואָלט אַ דינאַמישע דעקאָראַציע, וואָס זאָל מעגלעך מאַכן די דריי־מעסיגע מיזאַנסצענע. זיי האָבן אויך געוואָלט אָפּשאַפן דעם פאָרהאַנג ווי אַ מחיצה צווישן דער בינע און דעם עולם. נאָר דערצו, ווי געזאָגט, פאָדערט זיך גאָר אַן אַנדער טיפּ טעאַטער־געביידע מיט אַן אַנדער טיפּ טעאַטער־שפּיל. היינטיגע צייטן מאַכט מען שוין קיין ווערטער ניט וועגן דער „פּרינציפּיעלער״ זייט פון געבויטע אָדער געמאָלענע דעקאָראַציעס. ביידע קענען זיין צוועקמעסיג פאַר דער פאָרשטעלונג אויף דער מאָדערנער קאַסטן־בינע און העלפן שאַפן קינסטלערישן רושם. דאָרט וואו אַטמאָספערע און אילוזיע זיינען נויטיגע עלעמענטן אין דער אויפפירונג און מען דאַרף די דעקאָראַציעס ניט האָבן ווי אַ טייל פון דער דינאַמישער מיזאַנסצענע, קענען געמאָלענע דעקאָראַציעס שאַפן די געהעריגע בינע־ראַם. דאָרט וואו עס פאָדערט זיך די דינאַמיק פון באַוועגונג אויף דער בינע, פון גרופּירונג און פּלאַסטישער קאָמפּאָזיציע, באַזונדער ווען די צושויער זיצן ניט אַלע פאַר דער בינע, נאָר אַרום דער בינע און ביי די זייטן, זיינען געבויטע דעקאָראַציעס זיכער אַ בעסערער מיטל איידער געמאָלענע. נאָר עס איז אויך מעגלעך צו קאָמבינירן ביידע סאָרטן דעקאָראַציע. עס איז גאָר ניט אויסגעשלאָסן אויף אַ געוויינטלעכער מאָדערנער בינע צו מאַכן אַ רעאַליס־טישע דעקאָראַציע מיט געמאָלענע פלאַכן, וואָס דערגאַנצן די אילוזיע פון „עכטקייט״ און צו דער זעלביגער צייט געבן דער רעאַליסטישער דעקאָ־ראַציע און אויסשטאַטונג אַזעלכע פאָרמען, אַז עס זאָל מעגלעך זיין אין אַ גרעסערער אָדער קלענערער מאָס אויסצונוצן אויך דעם בינע־רוים פאַר דריי־מעסיגע מיזאַנסצענעס און ניט בלויז דעם פלאַכן דיל. אַזעלכע עלעמענטן ווי טרעפּ, באַלקאָנען און רעאַליסטיש־באַרעכטיגטע פּלאַט־פאָרמעס קענען פולשטענדיג גיין צוזאַמען מיט געמאָלענע דעקאָראַציעס און גלייכצייטיג באַפרידיגן די באַדערפענישן פאַר אַ דריטער דימענזיע.

באַלייכטונג איז אַ וויכטיגער עלעמענט אין דער „אַטמאָספערע" פון אַ פאָרשטעלונג. די מאָדערנע טעכניק גיט דעם טעאַטער אַזוינע מעגלעכ־קייטן פאַר דראַמאַטישן און סצעניש רושם דורך באַלייכטונג, וואָס די טעאַטראַלן פון לעצטן יאָרהונדערט האָבן וועגן דעם גאָר ניט געקענט חלום'ען. ניט בלויז קען מען דורך ליכט שאַפן דראַמאַטישע שטימונג, וואָס זאָל קרעפטיגן און ניואַנסירן די שטימונג פון יעדער סצענע און פון דער גאַנצער שפּיל, נאָר מען קען באַנוצן ליכט אויך ווי אַ מיטל פון לאָקאַליזאַציע. דורך פאַרשיידענע פּראָזשעקטאָרס, וואָס קאָנצענטרירן דאָס ליכט אויף איין פּונקט און לאָזן די איבעריגע טיילן פון דער בינע אין דער פינצטער, קען מען שנעל אַריבערוואַרפן דאָס אָרט פון דער האַנדלונג אויף פאַרשיידענע טיילן פון דער בינע. און איין און די זעלביגע בינע־ראַם (ספּעציעל אויף אַ גרויסער בינע) קען אויסגענוצט ווערן פאַר עטלעכע פאַרשיידענע סצענעס. דער איינפאַכער אַפּאַראַט פאַר שטופנווייזער באַ־לייכטונג און שטופנווייזער פינצטערניש גיט דעם רעזשיסאָר גרויסע מעגלעכקייטן. דורך „מישן" עטלעכע פאַסן ליכט אין געוויסע קאָמבינאַציעס קען אויף דער בינע געשאַפן ווערן אַן אומבאַשטימטע סביבה, וואָס אילוזאָריש קען זי פאַרבייטן באַשטימטע פיזישע לאָקאַליזאַציעס.*)

די מאָדערנע טעכניק פאַרמאָגט אויך אַפּאַראַטן, וואָס קענען דורך ליכט שאַפן דעם עפעקט פון סאָלידע, דריי־מעסיגע פאָרמען. דאָרט וואו סאָלידקייט איז נויטיג בלויז צוליב דער אילוזיע פון די צושויער, קען מען מיט אַזאַ באַלייכטונג אינגאַנצן פאַרשפּאָרן דעקאָראַציעס און דאָך באַקומען מערקווירדיגע סצענישע עפעקטן.

דאָס קאָלירטע ליכט, וואָס ווערט אַזוי איינפאַך געשאַפן דורך באַציען די פּראָזשעקטאָרס מיט דורכזיכטיגע זשעלאַטין־שטאָפן, גיט דעם טעאַטער אַ גאַנצע גאַמע קאָלירן, וועלכע פאַרמאָגן אַן אייגענעם רושם און סימבאָלישע באַדייטונג. רויט, גרין, בלוי א. אז. וו. זיינען ניט בלויז קאָלירן, נאָר אויך דראַמאַטישע סימבאָלן, וואָס קענען מיט אַ סך עפעקט פאַרווענדט ווערן אין טעאַטער.

אָבער מיט ליכט איז דאָס אייגענע ווי מיט דעקאָראַציע: באַלייכטונג טאָר ניט ווערן קיין ענין פאַר זיך, און „אינטערעסאַנטע ליכט־עפעקטן" טאָרן ניט געשאַפן ווערן אויפן חשבון פון דעם דראַמאַטישן אינהאַלט פון

---

*) אַ ביישפּיל איז אָרסאָן וועלס'עס אויפפירונג פון „יוליוס צעזאַר" אין ניו יאָרק, 1937.

דער „אינטערעסאַנט״־באַלויכטענער סצענע. עס טרעפט, אַז אויף דער בינע ווערט געשאַפן זייער אַן „אינטערעסאַנטע״ און עפעקטפולע האַלב־פינצטערניש און אַ גאַנצע סצענע ווערט דורכגעפירט אין האַלב־ליכט, וואָס דאָס הויכט־אָן אַ געוויסע מיסטעריעזע און „פּאָעטישע״ שטימונג. אַזאַ באַלייכטונג איז גוט, ווען זי האַרמאָנירט מיט דער שטימונג פון דער גע־געבענער סצענע. נאָר אָפט, צום באַדויערן — צו אָפט, ווערן אויף אַזאַ אופן באַלויכטן גראַד אַזוינע סצענעס, וואו עס האַנדלט זיך וועגן ענינים, וועלכע פאָדערן די פולסטע ליכטיגקייט. אין אַזוינע פאַלן פילט איר, אַז די „אינטערעסאַנטע״ ליכט־עפעקטן זיינען ניט קיין באַרעכטיגטע און אַז דער רעזשיסאָר מאַכט דאָ „אַנשטעלן״. פּונקט ווי דעקאָראַציע טאָר זיך ניט וואַרפן אין די אויגן ווי דעקאָראַציע און פאַרשטעלן די דראַמע, אַזוי טאָר באַלייכטונג זיך ניט וואַרפן אין די אויגן ווי באַלייכטונג און קאָנקורירן מיטן דראַמאַטישן רושם פון דער שפּיל. ליכט דאַרף זיין אַ הילף־מיטל אויף אַרויסצוהויבן און אַקצענטירן דעם דראַמאַטישן באַטרעף פון דער באַלויכטענער סצענע.

* * *

אַ פּאָר ווערטער וועגן טעאַטראַלישן קאָסטיום. אייגנטלעך קען מען דעם קאָסטיום ניט צורעכענען צו דער סצענישער אויסשטאַטונג. גיכער איז דער קאָסטיום אַ טייל פון דעם שוישפּילער׳ס אויסערלעכער כאַראַקטערי־זאַציע. נאָר אויף וויפיל קאָסטיומען זיינען אין זייער פאַרביגקייט און פאַרשיידנאַרטיגקייט אַ טייל פון דער סצענישער קאָמפּאָזיציע, ווערן זיי אָפטמאָל געצייכנט און געמאָלן ניט בלויז אין שייכות מיט דעם כאַראַקטער פון די פּערזאָנען, נאָר אויך מיט אַן אויג אויף צו האַרמאָניזירן זיי מיט דער בינע־ראָם.

אין אַ רעאַליסטישער שפּיל, וואו עס ווערן פאָרגעשטעלט מענטשן אין אַ באַשטימטער רעאַלער סביבה, איז די פּראָבלעם פון קאָסטיום ניט זייער קאָמפּליצירט. די אַקטיאָרן טראָגן אַזעלכע קליידער, ווי די פאָר־געשטעלטע פּערזאָנען וואָלטן געטראָגן אין אמת׳ן לעבן. פונדעסטוועגן וועט דער רעזשיסאָר אינזיסטירן האָבן, אַז אַפילו אין אַ רעאַליסטישער פּיעסע זאָל דער קאָסטיום שטימען מיט דעם כאַראַקטער און העלפן אַרויסברענגען דעם כאַראַקטער. אין אמת׳ן לעבן זיינען דאָך אויך דאָ פאַרשיידענע קליידער צו פאַרשיידענע געלעגנהייטן. אין דעם אופן ווי אַ מענטש קליידט זיך איז אָפטמאָל אָפּגעשפּיגלט זיין פּערזענלעכער כאַראַקטער, זיין סאָציאַלער שטאַנד און זיין געשמאַק.

קאָסטיומען ווערן גאַר אַ וויכטיגער ענין אין אַ „קאָסטיום־פּיעסע" (אָפּערעטע, פֿאָלקס־שפּיל א. אַז. וו.) און אין „פּעריאָד־פּיעסן", וואו היס־טאָרישער סטיל און סביבה איז אַ וויכטיגער עלעמענט. דאָרט קענען די

קאָסטיום פֿון אַ הויף־טענצערין
מ. זאָלאָטאַראָוו'ס צייכענונג פֿאַר „ביים טויער" אין אַרטעף, 1928.

קאָסטיומען אויף אַ מאָל העלפֿן שאַפֿן די אילוזיע פֿון עכטקייט און צוגעבן דער שפּיל איר אייגנאַרטיגן פּנים. עס איז בשום אופֿן ניט ריכטיג, אַז דער היסטאָרישער קאָסטיום מוז זיין פֿיקסירט אין זיינע פֿאָרמען און פֿאַרבן. יעדער היסטאָרישער פּעריאָד פֿון אַ לאַנד און אַ פֿאָלק האָט טאַקע זיינע

כאַראַקטעריסטישע פאָרמען פון קאָסטיום, אָבער דאָס הייסט בשום אופן ניט, אַז דער מאָלער קען ניט קינסטלעריש קאָמבינירן די דאָזיגע פאָרמען, זיי סטיליזירן און באַרייכערן דורך אייגענער דערפינדערישקייט און קאָליר־סכעמע. עס זיינען דאָ טראַדיציאָנעלע „שעקספיר־קאָסטיומען", וואָס ווערן געמאַכט לויט סטאַנדאַרטנע מוסטערן, און עס זיינען דאָ קאָסטיומען, וואָס זיינען דורכאויס אין דעם גייסט און דעם סטיל פון דער שעקספיר־שפיל און זיינען צו דער זעלביגער צייט אָריגינעל אין צייכענונג און פאַרבן־קאָמבינאַציע.

דאָס זעלביגע איז מיטן אידישן קאָסטיום. עס איז לחלוטין ניט נויטיג פאַר דער עכטקייט פון אַ אידישער פאָרשטעלונג, אַז די אַקטיאָרן זאָלן טראָגן די טראַדיציאָנעלע קאַפּאָטעס און שטריימלעך. פאַרקערט, אַ קינסטלעריש־אויפגעפאַסטער טעאַטראַלישער קאָסטיום אין אידישן סטיל קען אמאָל אַ סך בעסער אַרויסברענגען די „אידישקייט" פון די פערזאָנען און פון דער גאַנצער שפּיל. עכטקייט פון קאָסטיום איז נויטיג בלויז דעמאָלט, ווען עס האַנדלט זיך וועגן דאָקומענטאַלער פּינקטלעכקייט. די מונדירן פון פאַרשיידענע לענדער און צייטן דאַרפן אין אַ רעאַליסטישער פּיעסע דורכגעפירט ווערן פּינקטלעך. דאָ קען שוין דער מאָלער וויניג־וואָס אימפּראָוויזירן. אָבער ווען די גאַנצע אויפפירונג איז סטיליזירט, קען און דאַרף דער דאָקומענטאַלער קאָסטיום אויך סטיליזירט ווערן.*)

עס פאַרשטייט זיך, אַז דער קאָסטיום אַליין קען ניט דורכפירן זיין מיסיע אין דער פאָרשטעלונג: מען דאַרף אויך קענען טראָגן דעם קאָסטיום. אָבער דאָס האָט שוין ניט צו טאָן מיט דער אויפגאַבע פון דעם מאָלער. דאָ דאַרף שוין דער מאָלער אויך זיין אַ שטיקל שניידער, וואָס זאָל שאַפן פאַר די שפּילער באַקוועמע און צוגעפּאַסטע קאָסטיומען. און דער רעזשי־סאָר דאַרף אויפפּאַסן, אַז די שפּילער זאָלן ווי געהעריג זיך צוגעוואוינען צום קאָסטיום, זיך „אַריינלעבן" אין אים.

אויך גרים איז אין אַ געוויסן זין אַן עלעמענט פון דער סצענישער קאָמפּאָזיציע. געוויינלעך איז גרים אַ מיטל פון אויסערלעכער כאַראַקטערי־זאַציע, אָבער פּונקט ווי קאָסטיום ווערט האַרמאָניזירט מיט דער בינע־ראַם, אַזוי דאַרף גרים זיך צופּאַסן צום קאָסטיום, און פאַרקערט. דער רעזשיסאָר באַשטימט געוויינלעך די גרונט־שטריכן פון דעם גרים פון יעדן שפּילער באַזונדער, און ס'איז אַ טייל פון דער שולונג פון דעם אַקטיאָר צו קענען

*) דער ענין סטיליזאַציע ווערט באַהאַנדלט אין דעם שמועס וועגן טעאַטער־סטיל.

זיך גוט גרימירן, צו קענען שאַפן די געהעריגע „מאַסקע", ווי מען רופט דעם גרימירטן פּנים. אין געוויסע אויפפירונגען איז עס אָבער צוועק־מעסיג, אַז דער מאָלער זאָל צייכענען ניט בלויז דעם קאָסטיום, נאָר אויך דעם גרים פון דעם שוישפּילער.

הכלל, סצענישע אויסשטאַטונג האָט אירע ספּעציפישע פּראָבלעמען, אָבער דער גרונט־פּרינציפּ בנוגע סצענישער אויסשטאַטונג איז ניט צו באַטראַכטן זי ווי אַ זעלבשטענדיגן געביט, נאָר ווי אַן אָרגאַנישן טייל פון דער גאַנצער פאָרשטעלונג.

זעכצנטער שמועס

וועגן מוזיק אין טעאַטער

מוזיק אין דראַמע. — די מוזיק־שפּיל. — דער צוריקקער פון מוזיק ווי אַן אָרגאַנישער עלעמענט פון טעאַטער. — „פאַרבאַרגענע“ מוזיק אין אַ טעאַטער־שפּיל. — גע־לעגנהייט־מוזיק און באַגלייטונג.

מוזיק איז שטענדיג געווען ענג צונויפגעבונדן מיט טעאַטער. אַריסטאָטל פאַרזיכערט אונז, אַז די „טראַגעדיע איז אַנטשטאַנען פון די זינגער פון דיפי־ראַמבען“, די „געטלעכע געזאַנגען“ וועגן לעגענדאַרישע העלדן און געשעענישן. ער גיט אָן מוזיק ווי איינעם פון די פינף נויטיגע עלעמענטן אין אַ טראַגעדיע. די דורכפירונג פון דער גריכישער טראַגעדיע איז געווען אַ מוזיקאַלישע. דער כאָר האָט דורך געזאַנג זיך איבערגערופן מיט די צוויי־דריי הויפּט־שפּילער, און יענע האָבן זייערע ראָלן אָדער אויסגעזונגען, אָדער אינטאָנירט אויף אַ מוזיקאַלישן שטייגער. די טראַגעדיע גופא איז באַשטאַנען פון געזאַנגען וועגן געשעענישן. אויך אין דער גריכישער קאָמעדיע איז דער מוזיקאַלישער עלעמענט געווען אָרגאַניש פאַרפלאָכטן אין דער שפּיל. בעת דאָס ליד איז געווען פאַרקערפּערט אין טעקסט פון דער שפּיל, איז די באַגלייטונג אויף מוזיקאַלישע אינסטרומענטן (דער־הויפּט די פלייט, אַן אינסטרומענט, וואָס איז טראַדיציאָנעל געווען פאַרבונדן מיט רעליגיעזן צערעמאָניאַל) געווען אַ נויטיגער שטריך אין דער דורכ־פירונג פון דער טראַגעדיע און קאָמעדיע.

אין די טעאַטראַליזירטע פאָלקס־מנהגים האָט מוזיק אודאי געשפּילט אַ וויכטיגע ראָל. דאָס ליד, דער טאַנץ, וואָס איז געווען פון איין שטיק מיטן ליד, און אינסטרומענטאַלע מוזיק, — דאָס זיינען שטענדיג געווען גרונט־שטריכן פון דעם שטייגעריש, דעם „זעלבסט־טעטיגן" טעאַטער.

און ווען טעאַטער ווי אַ געזעלשאַפטלעכע אינסטיטוציע איז אין אייראָפּע איבערגעריסן געוואָרן אויף עטלעכע הונדערט יאָר, האָבן די איינצעלנע פאַרוויילער,—די מימען, היסטריאָנען, זשאָנגליאָרן, שפּילמענער און אַלערליי מינים קאָמעדיאַנטן און „פאַרשלעפּטע קרענק" געבויט זייער פאַרוויילונגס־רעפּערטואַר אויף דעם געזונגענעם ליד און אויף דעם מוזיקאַלישן אינסטרומענט. ווען טעאַטער איז ווידער אויפגעשטאַנען ווי אַ געזעלשאַפטלעכע דערשיינונג, אין דער ליטורגישער דראַמע ביי דער קירך און אין די וועלטלעכע פאַרוויילונגען ביי די פעאָדאַלע הויפן, איז די טעאַטער־שפּיל ווידער געווען ניט אָפּצוטיילן פון איר מוזיקאַלישן אויסדרוק.

יאָ, דורך אַלע יאָרהונדערטער און יאָרטויזנטער איז מוזיק געווען דער לעבעדיגער אָטעם פון טעאַטער, אַ וויכטיגער מיטל פאַר דראַמאַטישן אויסדרוק. אין אונזער צייט גילט אַ דייטלעכע צעטיילונג אויף מוזיקאַלישע טעאַטער־שפּילן — די אָפּערע, די אָפּערעטע, — און דראַמאַטישע. אין דער אָפּערע און אָפּערעטע איז די מוזיק דער עיקר, און די דראַמאַטישע פאַבולע דינט בלויז ווי אַ קאַנווע פאַר די מוזיקאַלישע קאָמפּאָזיציעס.

אָט־דאָס מעכאַנישע צונויפּפּאָרן מוזיק מיט דראַמע האָט אַרויסגערופן די אומצופרידנהייט סיי פון שעפערישע מוזיקער און סיי פון טעאַטער־מייסטער. וואַגנער האָט זיך פאַרמאָסטן צו שאַפן די „מוזיק־דראַמע", וואָס זאָל פאַרבייטן די אָפּערע מיט אירע ליידיגע אָנשטעלן, און זאָל די מוזיק אָרגאַניש פאַרוועבן אין דער דראַמע. כאָטש וואַגנער האָט אין דער דייטשער קולטור געשפּילט אַ רעאַקציאָנערע ראָל און האָט גלאָריפיצירט די קריגערישקייט, דעם אַגרעסיוון גייסט פון פּרייסישן מיליטאַריזם [ניט אומזיסט איז ער ביי די נאַציס דער „פירער" פון דייטשער מוזיק], איז אָבער דער פּרינציפּ פון „מוזיק־דראַמע" אַ געזונטער און אַ פּראָגרעסיווער. דער באַרימטער רוסישער רעזשיסאָר וולאַדימיר נעמיראָוויטש־דאַנטשענקאָ (געשטאָרבן אין 1943), וועלכער האָט צוזאַמען מיט סטאַניסלאַווסקין געגרינדעט דעם מאָסקווער קונסט־טעאַטער (אין 1898), האָט ווייטער אַנטוויקלט די אידייע פון אַ מוזיק־שפּיל, וואָס זאָל זיין פון איין שטיק מיט דער דראַמאַטישער האַנדלונג, און פון דעם „סינטעטישן אַקטיאָר", וואָס

זאָל אויף אַמאָל זיין אַ גוטער זינגער און אַ גוטער שוישפּילער. זינט נעמיראָוויטש־דאַנטשעקאָ האָט אין 1919 געגרינדעט זיין סטודיאָ ביים מאָסקווער קונסט־טעאַטער, איז אין דעם מאָדערנעם טעאַטער פּאַרצייכנט געוואָרן אַ סך פאָרשריט אויף דעם געביט פון פאַרשמעלצן דעם מוזיקאַלישן און דראַמאַטישן אינהאַלט פון אַ מוזיק־שפּיל אין איין טעאַטראַלישער גאַנצקייט.

אָבער אויך אין דעם דראַמאַטישן טעאַטער איז מוזיק אַ וויכטיגער עלעמענט פון דער פאָרשטעלונג און אָפטמאָל — פון דעם דראַמאַטישן אינ־האַלט גופא. אַפילו ווען דאָס וואָרט ווערט דערלאַנגט פון דער בינע ניט דורך געזאַנג, נאָר געשפּרעכמעסיג, גילט דאָ אויך דער מאָמענט פון ריטם און טעמפּאָ, וואָס דאָס זיינען וויכטיגע אַספּעקטן פון מוזיק. ריטם, די טוישונג פון אַקצענטירטע און ניט־אַקצענטירטע קלאַנגען, און טעמפּאָ — די שנעלקייט, מיט וועלכער די טוישונג קומט פאָר, איז פאַרפלאָכטן אויך אין דער לעבעדיגער גערעדטער שפּראַך, שוין אָפּגערעדט פון פּאָעזיע. די אויסשפּראַך פון איינצעלנע מענטשן קריגט „כאַראַקטער" דורך זייער אייגנאַרטיגן ריטם און טעמפּאָ פון רעדן. די שפּראַך פון אַ לאַנד און אַ פאָלק האָט איר אייגענע מעלאָדישע ליניע און איר אייגנאַרטיגן ריטם פון אַקצענטירן דאָס וואָרט אין אַ פראַזע און דעם טראַף אין אַ וואָרט. דאָרט וואו טעאַטער איז אַ קונסט, ווערט די גערעדטע שפּראַך באַהאַנדלט מוזיקאַליש, דאָס הייסט — מיט דער געהעריגער אויפמערקזאַמקייט צו ריטם, טעמפּאָ, אינפלעקציע, אינטאָנאַציע, מעלאָדיע.

דער אמת איז, אַז מוזיק ווי אַ זעלבשטענדיגע קונסט מיט אַן אייגענער דיסציפּלין, איז בלויז שטופנוויז און פּאַמעלעך אויסגעליטערט געוואָרן פון דעם לעבנס־שטייגער, וואו דער מוזיקאַלישער עלעמענט (דאָס גע־זונגענע ליד, דער קלאַנג־אינסטרומענט) איז געווען דורכגעפלאָכטן מיט דער ריטמישער באַוועגונג פון קערפּער (מיט דעם טאַנץ, וואָס שטאַמט, אַזוי ווי דאָס ליד, פון די מענטשלעכע אַרבעט־פּראָצעסן) און דעם גערעדטן אָדער אויסגעשריגענעם וואָרט. איידער מוזיק איז אויסגעליטערט און אָפּ־געזונדערט געוואָרן פון דעם לעבנס־שטייגער ווי אַ זעלבשטענדיגער קונסט־געביט, איז דער מוזיקאַלישער עלעמענט געווען פאַרפלאָכטן אין יעדן מענטשלעכן אויסדרוק אָדער ווי ריטם, אָדער ווי קלאַנג, אָדער ווי ביידע צוזאַמען. דאָס וואָס מיר רופן איצט אַ פּאָעמע איז אייגנטלעך אַ מוזיקאַליש־אָרגאַניזירטע וואָרט־קאָמפּאָזיציע, וואָס אין די פאַרגאַנגענע יאָרהונדערטער איז זי געווען אָרגאַניש צונויפגעבונדן מיט מעלאָדיע. דער פערז און די

מעלאָדיע זיינען געווען צוויי אַספּעקטן פון איין און דעם זעלביקן אויסדרוק, פון דעם ליד. עס איז דער כלל גיכער ווי די אויסנאַם, אַז פאָלקס־דיכטער זאָלן גלייכצייטיק זיין די „קאָמפּאָזיטאָרס" פון די מעלאָדיעס, מיט וועלכע די לידער ווערן געזונגען. דער באַגריף „זינגער" נעמט נאָך עד היום אַריין סיי דעם מאָמענט פון פאָרפאַסן דעם פערז און סיי דעם מאָמענט פון זינגען די מעלאָדיע. און ס'איז זיכער ניט קיין צופאַל און קיין שפּראַך־קאַפּריז, וואָס אַ דיכטערישע שאַפונג, אַ פּאָעמע, ווערט באַצייכנט מיטן נאָמען „ליד". דאָס איז אַן אָנדייטונג אויף דער ענגער קרובה'שאַפט צווישן וואָרט און מוזיק.

מוזיק, ווי מיר זעען, נויטיקט זיך ניט אין קיין ספּעציעלע מעטריקעס אויף אָנצוקומען אין טעאַטער. אויב שוין יאָ „פאָדערן דאָקומענטן", דאַרף מען דאָס פאָדערן גראָד ביי דעם מין טעאַטער, וואָס האָט זיך אָפּגעשיידט פון מוזיק. דער אַזוי־גערופענער „ליטעראַרישער" טעאַטער פון די לעצטע פּאָר הונדערט יאָר האָט פאַרשטויסן די מוזיק אויף מינדערוויכטיקע פּאָזיציעס און האָט זי אין אַ סך פאַלן אינגאַנצן באַזייטיקט. דעם אויבנאָן האָט פאַרנומען דאָס גערעדטע וואָרט. דער מוזיקאַלישער טעאַטער האָט זיך פאַרפעסטיקט אויף אייגענע פּאָזיציעס אין דער אָפּערע און אָפּערעטע. די צעטיילונג אויף מוזיקאַלישע און ניט־מוזיקאַלישע טעאַטער־שפּילן שפּיגלט אָפּ די עפּאָכע פון שמאָלער ספּעציאַליזאַציע און אַרבעט־צעטיילונג. אָבער אַזאַ צעטיילונג איז גאָר ניט קיין „נאַטירלעכע" און איז בשום אופן ניט פאַרוואָרצלט אין דער „טבע" פון טעאַטער. ס'איז פּונקט פאַרקערט: די שיידונג צווישן מוזיק און דראַמע איז „אומנאַטירלעך" און אומגעזונט. אין דער מאָדערנער טעאַטער־קונסט מערקט זיך אַלץ מער און מער די טענדענץ צוריק צו ברענגען מוזיק ווי אַ נאַטירלעכן און אָרגאַנישן באַ־שטאַנד־עלעמענט פון דער טעאַטער־פאַרשטעלונג. עס קומט פאָר אין אונזער צייט אַ געזונטער צוריקקער, אַ ווידער־באַהעפטונג פון מוזיק מיט טעאַטער אויף אַ העכערער מדרגה פון מייסטערשאַפט. מיר פּאַסן־אויף טעאַטער ווי אַ סינטעטישע שאַפונג, אין וועלכער מוזיק איז איינגעגלידערט ניט מעכאַניש, נאָר ווי אַן אָרגאַנישער טייל פון דער פאַרשטעלונג.

אין וואָס פאַר אַ צושטאַנד געפינען מיר דעם מוזיקאַלישן עלעמענט אין היינט־צייטיקן טעאַטער?

ערשטנס, האָבן מיר די מוזיקאַלישע ספּעטאַקלען (אָפּערע, אָפּערעטע), וואו מוזיק איז דער דאָמינירנדיקער עלעמענט און וואו דער דראַמאַטישער עלעמענט איז בלויז אַ באַהילפיקער מיטל, אָדער אַ געלעגנהייט אויף אויס־

צושפּילן און אויסצוזינגען די מוזיק. די אָפּערע און אָפּערעטע געהערן צום טעאַטער אויף וויפיל זיי זיינען באַזירט אויף באַשטימטע דראַמאַטישע סיטואַציעס און ווערן פאַרגעשטעלט אויף אַ בינע מיט אַלע טעאַטראַלישע אויסשטאַטונגען. די זינגער אין דער אָפּערע און אין דער אָפּערעטע לייגן אַ היבשע מאָס געוויכט אויף שוישפּיל, און אַפילו אויב זייער שוי־שפּילערישער אויסדרוק איז בלויז אַ פאָרמעלער, בלויז פאַר יוצא וועגן, איז ער אָבער דאָך אומבאַדינגט נויטיג אויף צו באַרעכטיגן דאָס געזאַנג. אין דער אָפּערע און אין דער אָפּערעטע לייגט מען אַלץ מער געוויכט אויף דער עכטקייט פון שוישפּילערישן אויסדרוק און אויף דער דראַמאַטישער וועזנטלעכקייט פון דער שפּיל. אין אירע העכסטע פאָרמען איז די מאָדערנע אָפּערע ניט ווייניגער עכט אויף דעם שוישפּילערישן און דראַמאַטישן געביט, ווי אויף דעם מוזיקאַלישן. די צושויער, אָדער צוהערער, געוואוינען זיך צו צום געזאַנג ווי צו אַ „נאַטירלעכן" מיטל פון אויסשפּראַך, און די אויס־געזונגענע דראַמע באַקומט אַן אייגענע גלויבלעכקייט, אַן אייגענע „נאַטיר־לעכקייט". אין די אָפּערעטישע פאָרשטעלונגען פון דעם מאָסקווער טעאַטער אונטער דער אָנפירונג פון נעמיראָוויטש־דאַנטשענקאָ, וואָס מיר האָבן געזען אין ניו־יאָרק אין 1926, האָט זיך דאָס געזאַנג קוים געלאָזט אָפּטיילן פון די דראַמאַטישע האַנדלונגען, און אין דעם זינגען פון די שוישפּילער האָט זיך ניט געמערקט קיין שום ווידערשפּרוך מיט זייער עכטער און גלויבלעכער שוישפּילערישער האַנדלונג.

אַן ענלעכע עכטקייט פון דראַמאַטישן אויסדרוק געפינען מיר אַמאָל אין די מאָדערנע אָפּערעטעס, כאָטש סיי אין דער אָפּערע און סיי אין דער אָפּערעטע גילט נאָך בדרך כלל דער שטאַמפּ פון מעכאַנישן שוישפּיל.

אָבער אין דער מאָס ווי די אָפּערע און די אָפּערעטע באַפרייען זיך פון זייערע ליידיגע אָנשטעלן, פון זייער מעכאַנישן שוישפּיל און באַהעפטן זיך מיט דער מאָדערנער טעאַטער־קונסט, זיינען זיי בשום אופן ניט קיין ווייניגער וויכטיקע פאָרמען פון דראַמאַטישן טעאַטער ווי די גערעדטע טעאַטער־שפּילן. דער מוזיקאַלישער זשאַנר אין טעאַטער האָט ניט בלויז זיין אייגענע באַרעכטיגונג ווי פאַרווייליגונג, נאָר ער האָט אויך גרויסע מעג־לעכקייטן פאַר אייגנאַרטיגן קינסטלערישן אויסדרוק. מיר האָבן דאָ צו טאָן מיט אַ פאָרם פון טעאַטער, וואָס קען זיין עכט אין דער פאַרשמעלצונג פון פאַרשיידענע טעאַטראַלישע באַשטאַנד־עלעמענטן און אין דראַמאַטישן רושם, נאָר וואו עס דאָמינירט דער מוזיקאַלישער עלעמענט. אַזאַ אויבער־הערשאַפט פון איין עלעמענט אָדער אַ צווייטן אין אַ טעאַטער־פאָרשטעלונג

איז פולשטענדיג נאָרמאַל און לעגיטים. אויב דאָס לעבעדיגע טעאַטער־וועזן באַשטייט פון אַן אָרגאַנישן צונויפבונד פון פאַרשיידענע עלעמענטן, הייסט עס בשום אופן ניט, אַז אין יעדן פאַל מוז די פּראָפּאָרציע פון די באַזונדערע עלעמענטן זיין די זעלביגע, אָדער אַז די רעלאַטיווע וויכטיגקייט פון יעדן באַזונדערן עלעמענט איז איינמאַל פאַר אַלעמאַל באַשטימט. ניין, דאָס איז ניט דער פאַל אין דער טעאַטער־קונסט. עס זיינען דאָ פאַר־שטעלונגען, וואו דער ליטעראַרישער עלעמענט איז דאָס סאַמע וויכטיגסטע און וואו שוישפּיל איז דער וויכטיגסטער מיטל אויף אויסצודריקן דעם ליטעראַרישן עלעמענט. עס זיינען ווידער דאָ פאַרשטעלונגען, וואו די סצענישע קאָמפּאָזיציע, דער ספּעקטאַקל, די אויסערלעכע זייט פון דער שפּיל דאָמינירט איבער דעם ליטעראַרישן עלעמענט. עס איז אויך ניט אויסגעשלאָסן די מעגלעכקייט, אַז דעקאָראַציע אָדער אַפילו באַלייכטונג זאָל געבן דעם „טאָן" צו דער פאַרשטעלונג. ניט איין אינטערעסאַנטער ספּעקטאַקל אין מאָדערנעם טעאַטער איז געשאַפן געוואָרן אויף דעם באַזיס פון אַן אָנרעגנדער מייסטערישער דעקאָראַציע. אויף דעם זעלביגן אופן קען אַמאָל אין אַ טעאַטער־פאַרשטעלונג דאָמינירן דער פּלאַסטישער עלעמענט, דער עלעמענט פון טאַנץ. עס איז דאָ פּלאַץ און באַרעכטיגונג פאַר די אַלע מינים טעאַטער מיט אַלע מינים אָפּנויגן אין דער ריכטונג פון איין באַשטאַנד־עלעמענט אָדער אַ צווייטן.

דער מוזיקאַלישער עלעמענט שפּילט אָבער אַ גרעסערע ראָל ווי עס קען זיך אונז דאַכטן אַפילו אין אַזעלכע פאַרשטעלונגען, וואָס זיינען ניט געצייכנט אָפּיציעל מיט דעם מוזיקאַלישן צייכן. אין דער גערעדטער דראַמע צי קאָמעדיע איז פאַרבאָרגן זייער אַ סך מוזיק. אַ פאַרשטעלונג אין טעאַטער ווערט אָרגאַניזירט ניט בלויז אויף דער ליניע פון דראַמאַטישן אויסדרוק און כאַראַקטער־שאַפונג, נאָר אויך אויף דער ליניע פון מוזי־קאַלישן אויסדרוק. ריטם און טעמפּאָ זיינען וויכטיגע מאָמענטן אין יעדן מין טעאַטער. עס איז ווייט ניט אַלצאיינס ווי שנעל אָדער ווי לאַנגזאַם אַ שוישפּילער רעדט אַרויס זיינע ווערטער, עס איז ווייט ניט אַלצאיינס מיט וואָס פאַר אַ ריטם, מיט וואָס פאַר אַ סדר פון אַקצענטירונג ער רעדט זיינע רייד. עס איז אויך דאָ אַן אונטערשייד צווישן אַקצענטירטע און ניט־אַקצענטירטע מאָמענטן פון דראַמאַטישן אויסדרוק. אויך אין די עמאָציעס פון דעם שוישפּילער, ווי ער דריקט זיי אויס אויף דער בינע, איז פאַראַן אַ באַשטימטער גאַנג, אַ באַשטימטע טוישונג פון שטאַרקערע און שוואַכערע עלעמענטן, אַ באַשטימטע גראַדאַציע סיי פון אינערלעכער קראַפט און סיי

פון אויסערלעכער, — דאָס הייסט, אַ באַשטימטער מוזיקאַלישער סדר. די טערמינען „ריטם" און „טעמפּאָ" זיינען אין דער טעאַטער־קונסט פּונקט אַזוי גאַנגבאַר ווי אין דער מוזיקאַלישער קונסט. פאַראַן רעזשיסאָרן, וואָס קאָנטראָלירן די גערעדטע פאָרשטעלונג דורך אַן אויפגעשריבענער מוזי־קאַלישער סכעמע, וואו עס איז פאַרצייכנט דער ריטם און טעמפּאָ פון יעדן שוישפּילער אין יעדער סצענע, אַזוי אַז די גאַנצע פאָרשטעלונג ווערט שטרענג קאָנטראָלירט אין פּרט פון צייט־גאַנג און אין פּרט פון אַקצענט. אַנדערע רעזשיסאָרן זיינען ניט אַזוי פּינקטלעך און סיסטעמאַטיש אין דעם דאָזיגן פּרט, אָבער דעם מאָמענט פון ריטם און טעמפּאָ שענקען זיי די געהעריגע אויפמערקזאַמקייט. יעדער שעפערישער רעזשיסאָר און שוי־שפּילער נעמט אַריין אין חשבון דעם מוזיקאַלישן עלעמענט פון דער פאָר־שטעלונג. איינע טוען דאָס אויסגערעכנט און סיסטעמאַטיש, אַנדערע — דורך אינטואיציע און אַ חוש פאַר „טאַימינג". אַלע עכטע קינסטלער פון בינע־אויסדרוק זיינען „מוזיקאַליש־געזאַנען", און אויך דער דראַמאַטורג, בעת ער שלייפט דעם דיאַלאָג, איז באַשעפטיגט מיט דער פּראָבלעם פון ריטם. פון שרייבן די פּראָזע אַזוי, אַז זי זאָל זיך גרינג „לייגן אויפן אויער", אַז עס זאָל זיך באַקומען אַ מוזיקאַלישע קאַדענץ פון אויסשפּראַך, אין וועלכער די אַקצענטן אויף דעם געהעריגן וואָרט זאָלן פאַלן אַן אָנ־שטרענגונג און די גאַנצע פּראָזע זאָל האָבן דעם ריטמישן עפעקט פון אַ פערז.

אָט דער פאַרבאָרגענער מוזיקאַלישער עלעמענט איז כאַראַקטעריסטיש פאַר יעדער פאָרשטעלונג, וואָס ווערט קינסטלעריש אָרגאַניזירט און גע־שפּילט. אין דעם מאָדערנעם דראַמאַטישן טעאַטער ווערט אָבער מוזיק אויך באַנוצט ווי אָפענע מוזיק. די אַזוי־גערופענע געלעגנהייט־מוזיק אין אַ טעאַטער־פאָרשטעלונג קען פאַרווענדט ווערן מעכאַניש („שפּילן צווישן די אַקטן"), אָדער זי קען ווערן אַ נויטיגער טייל פון דער דראַמאַטישער אַקציע, אָדער זי קען געניצט ווערן ווי אַ מין באַגלייטונג־עלעמענט אויף צו העכערן די דראַמאַטישע שטימונג און שאַפן די געהעריגע אַטמאָספערע.

מען דאַרף ניט אַוועקמאַכן מיט דער האַנט דאָס „שפּילן צווישן די אַקטן". ווען די מוזיק אַנטשפּרעכט אין איר שטימונג און קאָלאָריט דער שטימונג און קאָלאָריט פון דער טעאַטער־פאָרשטעלונג, קען אין די אַנטראַקטן דער אָרקעסטער שאַפן אַ געוויסע גאַנצקייט, אַ געוויסן שטימונג־צונויפבונד צווישן די אַקטן. כאָטש אין דעם מאָדערנעם אַמעריקאַנער טעאַטער ווערט אַנטראַקט־מוזיק גענוצט מער צוליב זייטיגע אומשטענדן,

ווי צוליב קינסטלערישע צילן, וועט איר פונדעסטוועגן שטענדיג געפינען עפּעס אַ שייכות צווישן דעם רעפּערטואַר פון דעם אָרקעסטער און דעם אינהאַלט פון דער פאָרשטעלונג. אויב די שפּיל איז אַן ערנסטע דראַמע, וועט דער אָרקעסטער אין די אַנטראַקטן ניט שפּילן קיין לייכטע, וואָדעווילישע מוזיק, נאָר ער וועט פּרואוון צופּאַסן די מוזיק צו דער שטימונג פון דער פּיעסע. אויף אַזויפיל איז אַנטראַקט־מוזיק ניצלעך אי ווי אַ פאַרוויילונג אין דער ליידיגער צייט צווישן די אַקטן, אי ווי אַ פאָדים, וואָס בינדט צונויף די אַקטן דורך אַ געהעריגער שטימונג.

פאַראַן אָבער פּיעסן, וואו די האַנדלונג גופא פאָדערט מוזיק. דאָס איז אין דעם אמת׳ן זין פון וואָרט געלעגנהייט־מוזיק. ווען אויף דער בינע קומט פאָר אַ באַל, איז די מוזיק שוין מער ניט קיין צוטשעפּעניש צו דער פאָרשטעלונג, נאָר אַ נויטיגער עלעמענט פון דער האַנדלונג. ווען אַ מוטער וויגט איין איר קינד, איז דאָס געזונגענע וויג־ליד שוין אַ נויטיגער דראַמאַטישער עלעמענט.

דערפאַרענע דראַמאַטורגן און רעזשיסאָרן זוכן אַ געלעגנהייט אַריינצופלעכטן מוזיקאַלישע מאָמענטן אין דער אַקציע גופא. די ווירקונג פון אַזוינע מאָמענטן אין טעאַטער איז שטענדיג גרויס. דער סאַמע איבערגאַנג פון רייד צו געזאַנג אָדער אינסטרומענט־שפּיל מאַכט אַן אומגעווינטלעכן רושם אויף די צוהערער. ווען איר זיצט אין טעאַטער און הערט ווי מענטשן רעדן און זיי ליידן און זיי שרעקן זיך און פרייען זיך, פאָלגט איר נאָך זייערע איבערלעבונגען מיט אינטערעס און שפּאַנונג. אָבער זאָל ערגעץ אויפשפּילן אַ האַרמאָניקע, און איר ווערט „ציגעזאָטן" צו דער פאָרשטעלונג. איר שפּיצט־אָן די אויערן, עס לויכט אויף אייער געמיט, איר גיט זיך נאָך דעם נייעם רושם מיט אמת׳ער פרייד. אין טעאַטער האָט אַזאַ מין מוזיק אַ סך אַ שטאַרקערע ווירקונג, ווי זי וואָלט געהאַט זעלבשטענדיג. געלעגנהייט־מוזיק ווערט אָפּטמאָל דאָס חן־פּינטל פון אַ טעאַטער־פאָרשטעלונג ניט דערפאַר, וואָס די מוזיק גופא פאַרמאָגט אַ באַזונדערן צויבער, נאָר דערפאַר וואָס זי ווערט געבראַכט אין פאַרבינדונג מיט אַ דראַמאַטישער שפּיל. די קאָמבינאַציע פון דראַמע און מוזיק אין אַ שעפערישן בונד איז אַ סך שטאַרקער ווי די מעכאַנישע סומע פון די צוויי באַזונדערע קונסט־עלעמענטן.

אַן אַנדער פאָרם פון געלעגנהייט־מוזיק איז באַגלייטונג־מוזיק, וואָס איז ניט פאַרפלאָכטן אין דער אַקציע, איז ניט באַרעכטיגט לויט דער פאַבולע, נאָר זי ווערט געשפּילט אָדער געזונגען גלייכצייטיג מיט דער האַנד־

לונג אויף דער בינע. די דאָזיגע פאָרם פון באַגלייטונג־מוזיק איז אַ געוויסע צייט געווען שטאַרק אין דער מאָדע אין מאָדערנעם טעאַטער און איז ביסלעכווייז דעגראַדירט געוואָרן צו אַ מדרגה פון ביליגקייט און סענטימענטאַלער באַנאַליטעט. באַגלייטונג־מוזיק פלעגט זיין אַ כאַראַקטעריסטישער עלעמענט פון דער מעלאָדראַמע. ווען די אומגליקלעכע העלדין איז געקומען אַהיים אַ צעבראָכענע, פול מיט חרטה, האָט דאָס פידעלע געשפּילט אַ „האַרצרייסנדע" מעלאָדיע און דאָס האָט געהאָלפן צאַפּן טרערן ביי די צושויער.

אָבער דער פּרינציפּ פון באַגלייטונג־מוזיק איז דאָך אַ שעפערישער, און ווען קינסטלעריש פאַרווענדט, קען באַגלייטונג־מוזיק העלפן שאַפן דראַמאַטישע אַטמאָספערע און קרעפטיגן סיי דעם טעקסט פון דער שפּיל און סיי דעם אויסדרוק פון די שוישפּילער.

אין דעם מאָדערנעם טעאַטער ווערט אָבער באַגלייטונג־מוזיק באַנוצט אויך ווי אַן אָרגאַנישער טייל פון דער פאָרשטעלונג. מיר זעען אַלץ אָפטער פאָרשטעלונגען, וואָס „גייען אונטער מוזיק", כאָטש לויט דער פאַבולע פאָדערט זיך ניט קיין מוזיק, און וואו דער מוזיקאַלישער רושם גיסט זיך צונויף מיט דעם אַלגעמיינעם דראַמאַטישן רושם.

אַזוי אַרום הויבט אָן די מוזיק צוריקצוקריגן אין טעאַטער די פּאָזיציע, צו וועלכער זי איז באַרעכטיגט לויט איר טבע און לויט דער טבע פון דער טעאַטער־קונסט. דער דאָזיגער צוריקקער דריקט זיך אויס סיי אין בויען די טעאַטער־פאָרשטעלונג און סיי אין טרענירן שוישפּילער פאַר דער בינע. אין מאָדערנע דראַמאַטישע סטודיאָס פאַרנעמט מוזיקאַלישע שולונג אַ וויכטיקן אָרט. עס ווערט שוין היינטיקע צייטן אָנערקענט, אַז אַ שוישפּילער מוז האָבן אַ געוויסע מאָס מוזיקאַלישע בילדונג און אַז ער מוז קולטיווירן זיין שטים ניט נאָר פאַר אויסשפּראַך, נאָר אויך פאַר געזאַנג. עס איז שוין היינט אַרויס פון דער מאָדע די גאוה פון דעם דראַמאַטישן שוישפּילער אַנטקעגן דעם אָפּערעטישן שוישפּילער; עס ווערט שוין אָנערקענט, אַז אַן אַקטיאָר, וואָס קען ניט זינגען (אויף וויפיל זיין נאַטירלעכע שטים קלעקט אים), איז אויף אַזויפיל אַ שלעכטער אַקטיאָר, אַפילו ווען ער דאַרף ניט שפּילן קיין געזאַנג־ראָלן. אַן אַקטיאָר וואָס איז „טאָן־טויב", אַן אַקטיאָר וואָס האָט ניט אַנטוויקלט קיין חוש פאַר מוזיקאַלישן ריטם, איז ממילא אַ באַגרענעצטער אַקטיאָר אַפילו אין אַזוינע ראָלן, וואו ער דאַרף ניט זינגען און ניט טאַנצן. מיר וועלן שפּעטער זען, אַז די באַוועגונג פון דעם אַקטיאָר ווערט אויך ריטמיש קאָנטראָלירט און באַווירקט און איז אויף אַזויפיל

צונויפגעבונדן מיט דער טאַנץ־קונסט, וועלכע איז פון איר זייט אָרגאַניש צונויפגעבונדן מיט מוזיק.

הכלל, מוזיק איז, צוזאַמען מיטן וואָרט, די שפּראַך פון דראַמע. אין טעאַטער, פּונקט ווי אין לעבן, איז מוזיק אַ מיטל אויף אויסצודריקן „גע־הויבענע שטימונגען״, — פון פרייד צי פון צער, פון יום־טוב צי פון טרויער. און אַזוי ווי די דראַמע האָט צו טאָן מיט קריזיס־מאָמענטן אין דעם מענטשנס לעבן, מיט מאָמענטן פון „געהויבענער שטימונג״, איז עס נאַטיר־לעך און נויטיג, אַז דראַמע זאָל קענען רעדן אויף דער שפּראַך פון מוזיק.

מאַרטאַ גרעהעם אין איר טאַנץ־קאָמפּאָזיציע „פראָנטיר״ (די גרעניץ״)

פון באַרבאַראַ מאָרגאַנ׳ס „מאַרטאַ גרעהעם״, ניו יאָרק 1941.

טאַנץ־אימפּרעסיעס פון איזאַדאָראַ דאָנקאַן

פון אַבֿרהם וואָלקאָוויץ'עס באַרימטע צייכענונגען

זיבעצנטער שמועס

וועגן טאַנץ אין טעאַטער

טאַנץ איז עלטער פון טעאַטער. — פאָלק־טענץ. — טאַנץ־דראַמעס. — פּאַנטאָמימע. — געלעגנהייט־טענץ. — דער „מאָדערנער" טאַנץ. —„סווינג" ווי אַן עלעמענט אין מאָדערנעם טעאַטער. — „סווינג" און פאָלק־טאַנץ.

יי די פרימיטיווע שבטים און אין די קולטורעלסטע מאָדערנע קרייזן איז טאַנץ אַ טייל פון געזעלשאַפט־לעכן לעבן, אַן אויסדרוק פון דעם געמיינדע־גייסט. היסטאָריש איז טאַנץ עלטער פון טעאַטער און איז אַזוי אַלט ווי דער מענטש. דער פרימיטיווער מענטש האָט דורך ריטמישע קערפּער־באַוועגונגען „דראַמאַ־טיזירט" זיינע לעבנס־דערפאַרונגען, און דער טאַנץ איז געשאַפן געוואָרן ווי אַ ביי־פּראָדוקט פון זיין מי און מאַטערניש זיך צו דערהאַלטן ביים לעבן. אַרבעט־פּראָצעסן מיט זייערע כאַראַקטעריסטישע באַוועגונגען און ריטמען זיינען געווען פאַרלייגט אין דעם פונדאַמענט פון די אַמאָליגע פאָלקס־טענץ. און אַפילו אין די פאָלקס־טענץ, וואָס זיינען דערגאַנגען צו אונז, קענען מיר אויסשיילן באַוועגונגען און פאָרמאַציעס, וואָס האָבן צו טאָן מיט יאַגד, מיט זייען און שניידן, מיט שיפלען זיך אויפן וואַסער, א. אַז. וו. די פאָרמען פון אַ פאָלקס־טאַנץ זיינען ניט קיין ליידיגע, ניט סתם קיין „פּלאַסטישע קאָמ־פּאָזיציע", נאָר זיי זיינען פאַרוואָרצלט אין דערפאַרונגען פון פאָלק, אין דער געשיכטע פון זיין לעבנס־שטייגער, פון זיין ראַנגלעריי מיט דער מאַ־טעריעלער נאַטור. אָט די וואָרצלען שטעקן אָפט אין דער גאָר ווייטער פאַרגאַנגענהייט, אַזוי אַז דער היינטצייטיגער מענטש הויבט ניט אָן צו

באַנעמען דעם אמת׳ן „טייטש״, די אמת׳ע סימבאָלישע באַדייטונג פון אַזוינע טענץ. אָבער פאַר די, וואָס קענען „לייענען״ די פאַרשיידענע פאָלקס־טענץ, איז קלאָר, אַז דאָס זיינען דאָקומענטן פון דער געשיכטע און לעבנס־שטייגער פון די באַטרעפנדיגע פעלקער.

מיר האָבן אין אַ פריערדיגן שמועס זיך געפּרואווט פאָרשטעלן ווי אַזוי דער אַמאָליגער „ווילדער״ מענטש האָט דורך באַוועגונגען און אויס־געשרייען דערציילט זיינע קאָלעגן־יעגער פון דעם שבט וועגן זיין דראַ־מאַטישן קאַמף מיט אַ בער אין וואַלד און ווי אַזוי אָט־די דראַמע איז עטלעכע מאָל „אויסגעשפּילט״ געוואָרן — פריער פון דעם „העלד״ אַליין, דערנאָך פון זיינע מיטמענטשן, ביז זי איז אַריין אין דעם לעבנס־אַרט פון דעם שבט ווי אַ טראַדיציע און אַ צערעמאָניאַל. דורך די יאָרהונדערטער און יאָר־טויזנטער האָט זיך געענדערט דער לעבנס־שטייגער פון יענעם שבט; לאַנדווירטשאַפט, אַקערבוי, פיצוכט און וויינצוכט זיינען געוואָרן די גרונט־מיטלען און פאָרמען פון „מאַכן אַ לעבן״; דער יאַגד־טאַנץ האָט אויפ־געהערט צו זיין אַ רעפּרעזענטאַציע פון לעבנס־דערפאַרונג און איז שטופנ־ווייז, פון דור צו דור, פאַרוואַנדלט געוואָרן אין אַ טייל פון ריטואַל, צי פון אַן אַנדער געזעלשאַפטלעכער צערעמאָניע. די אַמאָליגע „לעבנס־דראַמע״ פון דעם יעגער האָט, הייסט עס, געקראָגן אַן אַנדער באַדייטונג, אַ „זעלבּ־שטענדיגע״ סימבאָלישע באַדייטונג אין דעם געענדערטן לעבנס־שטייגער. כאָטש דער דאָזיגער טאַנץ האָט שוין ניט געהאַט די דירעקטע מיטרייסנ־דיגע ווירקונג פון אַ „לעבנס־דראַמע״, איז ער אָבער איצט פאַרפלאָכטן געוואָרן אין דעם לעבן פון דעם פאָלק ווי אַ שטיק טראַדיציע, ווי מנהג און צערעמאָניע.

אַזוי געפינען מיר ביי די פעלקער פון אַלע צייטן אַלערליי סימבאָלישע טאַנץ־צערעמאָניאַלן צו פאַרשיידענע יום־טוב׳דיגע געלעגנהייטן. זייער אָפט איז אין די דאָזיגע טענץ דייטלעך אויסגעדריקט זייער אָפּשטאַמונג, זייערע „פון לעבן־אַנטנומענע״ פאָרמען, זייער כאַראַקטער פון אַ רעפּ־רעזענטאַציע פון באַשטימטע לעבנס־פּראָצעסן. אויך איז אין דעם טאַנץ אויסגעדריקט — דורך סימבאָלישע באַוועגונגען און פאָרמאַציעס — די געזעלשאַפטלעכע לאַגע פון דעם יחיד, די אויטאָריטעט פון דעם פאָטער (אָדער דער מוטער) אין דער פרימיטיווער פאַמיליע, די אויטאָריטעט פון דעם מאַן איבער דער פרוי, די געענדערטע לאַגע פון דער פרוי, ווען זי פאַרלאָזט איר פאַמיליע און גייט אַריבער אין דעם רשות פון איר מאַנס פאַמיליע. די קריזיס־מאָמענטן אין דעם לעבן פון דעם יחיד ווערן אויך

אָפּגעצייכנט דורך סימבאָלישע טענץ — ביי זיין געבורט, ביי זיין רייף ווערן (חתונה־צערעמאָניע, די צערעמאָניע פון אריינבעמען דעם יונגנמאַן אין דער קריגס־מחנה פון שבט, פאַרשיידענע צערעמאָניעס צו באַצייכענען דעם איבערגאַנג פון קינדהייט צו געשלעכטלעכער רייפקייט און „זעלבשטענדיגקייט״: פון דאַנען שטאַמען די אַלע בר־מצוה און קאָנפירמאַציע־צערעמאָניעס), ביז זיין טויט.

כשר־טאַנץ
צייכענונג פון טאַדעס געלער

דאָס כאַראַקטעריסטישע אין אַ פאָלקס־טאַנץ איז אַ געוויסער באַשטייענדיגער „נוסח״, אַ באַשטימטע צייכענונג פון באַוועגונג, פאָרמאַציע און ריטמישן סדר. איבערגייענדיג פון דור צו דור ווערט דער פאָלקס־טאַנץ פאַרענדערט, אַרומגעוואַקסן מיט נייע צוגאָבן, מיט אַלערליי צאַצקעדיגע דעטאַלן. די רעפּרעזענטאַטיווע באַוועגונגען, פון וועלכע דער טאַנץ איז אַנטשטאַנען, ווערן ביסלעכווייז פאַרווישט, אַזוי אַז זיי לאָזן זיך קוים דערקענען.

נאָר צי מיר דערקענען אין די פאָלקס־טענץ זייער אורשפּרינגלעכן דראַמאַטישן אינהאַלט, צי ניט, איז עס דאָך זיכער, אַז אין אַלע פאָלקס־

טענץ איז פאַרקערפּערט אַ באַשטימטער דראַמאַטישער אינהאַלט: די באַציאונג פון דעם מענטשן צו דער נאַטור, צו זיין סביבה, צו זיינע מיט־מענטשן.

ווען מיר גייען צוריק צו דער געשיכטע פון טעאַטער, אויף ווי וויט מיר קענען געפינען דאָקומענטאַלע מאַטעריאַלן וועגן אַמאָליגן טעאַטער, איז טאַנץ שטענדיג אַן אָרגאַנישער טייל פון דער טעאַטער־שפּיל. זיכער געפינען מיר דאָס אין גריכישן טעאַטער. דער כאָר אין גריכישן טעאַטער האָט ניט בלויז אויסגעזונגען זיינע קאָמענטאַרן אויף די געשעענישן אין זיין ראָל אין דער שפּיל, נאָר ער האָט זיך אויך באַוועגט ריטמיש און געהאַט זיינע באַשטימטע פּלאַסטישע פאָרמען, אַמאָל סימבאָלישע, אַמאָל רעפּ־רעזענטאַטיווע, אָבער שטענדיג דראַמאַטיש אין זייער וועזנטלעכקייט.

אין די פאָלקס־פייערונגען לכבוד דעם גאָט דיאָניס, פון וועלכע עס איז שפּעטער אויסגעוואַקסן די גריכישע טראַגעדיע און קאָמעדיע, איז טאַנץ געווען אַ גאַר וויכטיגער עלעמענט. צי דאָס האָט געהאַט צו טאָן מיט די טראַגאַס־פייערונגען, וואָס האָבן אָפּגעשפּיגלט די גרויזאַמקייט פון די נאַטור־כוחות, אָדער מיט די קאָמאָס־פייערונגען, וואָס האָבן אָפּגעשפּיגלט די באַרוישונג און לעבנס־פרייד און די שעפערישע כוחות פון דער נאַטור, איז טאַנץ געווען אַ וויכטיגער אויב ניט דער וויכטיגסטער מיטל פון אויס־דרוק. דער פאָרמעלער גריכישער טעאַטער האָט איבערגענומען ניט בלויז דעם וועזנטלעכן אינהאַלט פון די פאָלקס־פייערונגען נאָר אויך די וועזנט־לעכע פאָרמען, אַריינגערעכנט דעם עלעמענט פון טאַנץ.

דורך דער גאַנצער געשיכטע פון טעאַטער אין זיין שפּעטערדיגער אַנט־וויקלונג איז טאַנץ אַ נאַטירלעכער, אַ זעלבסטפאַרשטענדלעכער טייל פון אַ טעאַטער־שפּיל. צי דאָס זיינען געווען די איינצעלנע וואַנדערנדיגע שפּילער, צי דאָס איז געווען דער זאַרגלאָזער טעאַטער פון דער וואַנדער־טרופּע, אָדער דער צערעמאָניעלער טעאַטער פון קעניגלעכע און פעאָדאַלע הויפן; צי דאָס איז געווען דער וואולגאַרער טעאַטער, אין וועלכן די שפּילער האָבן אַליין אימפּראָוויזירט די רייד, אָדער דער טעאַטער פון גע־שליפענעם פערז פון שעקספּירס צייטן, איז טאַנץ געווען פאַרפלאָכטן אין דער פאָרשטעלונג אָדער ווי אַן אָרגאַנישער טייל פון דער שפּיל, אָדער ווי אַ צוגאָב צו דער שפּיל.

אויך אין מאָדערנעם טעאַטער געפינען מיר דעם עלעמענט פון טאַנץ, דעם עלעמענט פון פּלאַסטישער באַוועגונג אין פאַרשיידענע פאָרמען און צוליב פאַרשיידענע צוועקן.

װאָס פֿאַר אַ פֿאָרמען נעמט אָן דער טאַנץ אין מאָדערנעם טעאַטער?

ערשטנס, זײַנען דאָ פֿאָרשטעלונגען, אין װעלכע דער טאַנץ איז דער הױפּט־מיטל פֿון אױסדרוק. דער באַלעט איז אײגנטלעך אַן אױסגעטאַנצטע דראַמע, און כאָטש עס איז פֿאַרשפּרײט אַ מײנונג אין דער קונסט־װעלט, אַז דער באַלעט איז שױן אַן „אױסגעשפּילטע״ פֿאָרם פֿון דראַמאַטישן אױס־דרוק און פֿון טאַנץ, זעען מיר פֿונדעסטװעגן אַ טענדענץ אין דעם מאָדערנעם טעאַטער און אין דער טאַנץ־קונסט צוריקצוגײן צו באַלעט־פֿאָרמען און זײ באַנײַען דורך װעזנטלעכן דראַמאַטישן אינהאַלט.

אַ צװײטע פֿאָרם פֿון טאַנץ־שפּיל איז פּאַנטאָמימע. דאָ זײַנען טאַנץ־באַװעגונגען געמישט מיט זשעסטן און מימיק, װעלכע זײַנען אין זײער עצם רעפּרעזענטאַטיװ. פּאַנטאָמימע איז נאָך ביז הײַנט אַ װיכטיקער זשאַנער אין אַ טעאַטער. פּאַנטאָמימע איז אױך דער סקעלעט פֿון יעדער דראַ־מאַטישער טעאַטער־פֿאָרשטעלונג, װאָס װערט געשפּילט לױט אַ גע־שריבענעם טעקסט און װאו די אַקטיאָרן האָבן גערעדטע ראָלן. פֿאַראַן רעזשיסאָרן, װאָס פֿירן דורך מיט זײערע שױשפּילער גאַנצע סצענעס פֿון אַ פּיעסע בלױז דורך פּאַנטאָמימע, דורך באַװעגונג, מימיק און זשעסט. די אַקטיאָרן טאָרן דערבײַ ניט באַנוצן קײן װערטער און דאַרפֿן זיך אינגאַנצן קאָנצענטרירן אױף די שטומע מיטלען פֿון שױשפּילערישן אױסדרוק.

אָבער צי מען זעט אין טעאַטער פּאַנטאָמימע װי רײנע פּאַנטאָמימע, אָדער װי אַ געפֿלעכט פֿון באַװעגונג און שפּראַך, איז קאָנטראָלירטע באַ־װעגונג אַ װיכטיקער באַשטאַנד־עלעמענט פֿון דער שױשפּיל־קונסט. אין מאָדערנעם טעאַטער איז עס ניט גענוג, אַז אַ שױשפּילער זאָל זיך באַװעגן אױף דער בינע „נאַטירלעך״. עס דאַרף אין זײַן באַװעגונג אױך זײַן אַ געװיסער ריטמישער קאָנטראָל, אַ געװיסער סדר פֿון אַקצענטירטע און ניט־אַקצענטירטע מאָמענטן, אַ געװיסע פּלאַסטישע פֿאָרם. עס איז זײער שלעכט, װען אַ שױשפּילער האָט ניט קײן חוש פֿאַר ריטם אין זײַן רעדן אָדער אין זײַן באַװעגן־זיך. דער ריטם פֿון רעפּרעזענטאַטיװן שפּיל איז אפֿשר ניט אַזױ דײַטלעך אָנגעצײכנט, ניט אַזױ מוזיקאַליש קאָנטראָלירט װי דער ריטם פֿון טאַנץ, אָבער װען אַן אַקטיאָר באַװעגט זיך מיט כאַאָטישער ריטמלאָזיקײט, מאַכט ער אַן אומאַנגענעמען אײַנדרוק אױף די צושױער, אַלצאײנס צי זײַנע באַװעגונגען זײַנען יאָ אָדער ניט „געטרײַ צום לעבן״.

פּלאַסטישער אױסדרוק אין אַ פֿאָרשטעלונג מײנט ניט נאָר ריטמישע באַװעגונג, נאָר אױך רײנע פּלאַסטישע פֿאָרם אין אַ צושטאַנד פֿון רו. די אומבאַװעגלעכע פּאָזע, הײסט עס, האָט אױך צו טאָן מיט טאַנץ, אױף װיפֿיל

זי האָט צו טאָן מיט אַן אויסגעלייטערטער פּלאַסטישער פאָרם פון מענטש־לעכן קערפּער. אייגנטלעך איז דאָך די טוישונג פון אַקטיווע און פּאַסיווע מאָמענטן, פון אַקצענטירטע און ניט־אַקצענטירטע שטעלן כאַראַקטעריסטיש סיי פאַר מוזיק און סיי פאַר טאַנץ. אויך אַזויפיל איז טאַנץ אַן אָרגאַנישער טייל פון טעאַטער אַפילו דעמאָלט, ווען ער פיגורירט ניט ווי אַ פאָרמעלער טאַנץ.

אַ פריילעכס
צייכענונג פון טאָדרעס געלער

אָבער אויך פאָרמעל איז טאַנץ אַ וויכטיגער באַשטאַנד־עלעמענט פון טעאַטער. מיר האָבן דאָ דערמאָנט באַלעט און פּאַנטאָמימע ווי טעאַטער־זשאַנערן, אין וועלכע טאַנץ איז דער וויכטיגסטער מיטל פון אויסדרוק. אין דער אָפּערעטע פאָרנעמט טאַנץ אויך גאָר אַ חשוב'ן אָרט. געוויינטלעך איז דאָרט דער טאַנץ ניט פאַרפלאָכטן אין דער דראַמאַטישער האַנדלונג

און ווערט פאַרגעבראַכט אָדער אָן שום תירוץ, אָדער דורך אַ מינימאַלער פאַרבינדונג אין דער פאַבולע, וואָס גיט אַ פאָרמעלע באַרעכטיגונג פאַר דעם טאַנץ. די אָפּערעטע איז זייער אַ וויכטיגער און חשוב׳ער זשאַנער אין טעאַטער. בלויז אין אידישן טעאַטער איז די אָפּערעטע דיסקרעדיטירט דורך דער קולטורלאָזיגקייט און הפקרות פון אירע אָנפירער און פּראַקטיקאַנטן. ביי די אומות העולם איז די אָפּערעטע אַ וויכטיגער געביט פון טעאַטער, און באַגאַבטע רעזשיסאָרן, שוישפּילער, דראַמאַטורגן און דיכטער שעמען זיך ניט בייצוטראָגן זייערע שאַפונגען צו אָט־דעם לייכטערן טעאַטער־זשאַנער. די מאָדערנע טאַנץ־קונסט געפינט אין דער אָפּערעטע אַ געלעגנהייט פאַר פאַרשיידנאַרטיגן אויסדרוק, אָנהויבנדיג פון דעם צערע־מאָניעלן באַלעט און ענדיגנדיג מיט פאַרשיידענע זעלבשטענדיגע טאַנץ־שאַפונגען.

ווייטער געפינען מיר אין דעם מאָדערנעם טעאַטער דעם געלעגנהייט־טאַנץ, אין דעם זעלבן זין ווי מיר געפינען דאָרט געלעגנהייט־מוזיק. דאָס מיינט, אַז טאַנץ־מאָמענטן ווערן אָפּטמאָל פאַרפלאָכטן אין דער פאָרשטעלונג ווי אַ טייל פון דער האַנדלונג. אויב אין דער פּיעסע ווערט פאָרגעשטעלט אַ באַל, אָדער אַ נאַכט־קלוב, אָדער אַ שמחת־תורה סצענע, ווערט שוין דעמאָלט דער טאַנץ ניט קיין צוגאָב צו דער פאָרשטעלונג, נאָר אַ טייל פון דער סיטואַציע און האַנדלונג.

עס איז איבעריג צו זאָגן, אַז אין דעם מאָדערנעם טעאַטער געפינען מיר זייער אָפּט אַזעלכע סיטואַציעס, וואו עס פאָדערט זיך טאַנץ. דער־פאַרענע רעזשיסאָרן האָבן שטענדיג אין זינען, אַז טאַנץ האָט אַן אָנשטעקנ־דיגע ווירקונג אויפן צושויער. דאָס זעלביגע ווייסן דערפאַרענע דראַ־מאַטורגן, און זיי זוכן אָפּטמאָל בכיון אַזאַ געלעגנהייט אַריינצופלעכטן טאַנץ־מאָמענטן אין דער פּיעסע, פּונקט ווי זיי זוכן אַ געלעגנהייט אַריינצוברענגען מוזיקאַלישע מאָמענטן. ווען מ׳טוט דאָס אויף אַ האַמעטנעם אופן, איז דאָס אַ שטערונג פאַר דער פאָרשטעלונג, אָבער ווען טאַנץ ווערט באַ־רעכטיגט לויט דער האַנדלונג און פליסט אַרויס פון דער האַנדלונג, באַקומט זיך אַ געהעכערטער טעאַטראַלישער אויסדרוק.

אַזוי צי אַנדערש איז טאַנץ איינער פון די וויכטיגע עלעמענטן פון טעאַטראַלישן ספּעקטאַקל, און מיר באַטראַכטן מיט רעכט דעם טאַנץ ווי אַ באַשטאַנד־עלעמענט פון דער סינטעטישער קונסט, וואָס הייסט טעאַטער.

אויף אַזויפיל קענען אייגנטלעך ניט זיין קיין מיינונגס־פאַרשיידנהייטן וועגן דער באַדייטונג פון טאַנץ אין טעאַטער. מאָדערנע טעאַטער־מענטשן

גיבן אַפּ דעם טאַנץ זיין פּאַרדינטן אָרט אין דער טעאַטער־קונסט און מאָדערנע טאַנץ־קינסטלער נוצן אויס דעם טעאַטער ווי אַ געלעגנהייט פאַר זייער ספּעציפישער טאַנץ־קונסט.

אין טעאַטער וועט איר אָבער באַמערקן אַ טענדענץ, אַז יעדער באַשטאַנד־עלעמענט זוכט צו דאָמינירן, צו הערשן אויף דעם חשבון פון אַנדערע טעאַטער־עלעמענטן. די טאַנץ־קונסט, וואָס איז אין עצם אַ פאָרמאַליזירטער אויסדרוק פון דראַמע, וואָלט באַדאַרפט בלייבן אין טעאַטער ווי אין איר נאַטירלעכער היים, אָבער טאַנץ־קינסטלער האָבן צוריק מיט צוויי־דריי צענדליג יאָר אויפגעהויבן אַ בונט געגן טעאַטער, זיי האָבן רעוואָלטירט געגן דער איבערהערשאַפט פון דעם ליטעראַרישן און דראַמאַטישן אָדער מוזיקאַלישן עלעמענט אין דער טעאַטער־קונסט. זיי האָבן פּראָקלאַמירט די זעלבשטענדיגקייט פון דער טאַנץ־קונסט און האָבן מער ניט געוואָלט דינען ביי דער דראַמע אָדער ביי דער מוזיק.

דער דאָזיגער רעוואָלט איז ביז אַ געוויסן גראַד געווען אַ באַרעכטיג־טער און האָט אָן ספק אַריינגעבראַכט אַ נייעם שעפערישן שטראָם אין דער טאַנץ־קונסט. אַנשטאָט די פאַרגליווערטע פאָרמען פון דעם באַלעט, וואָס איז שקלאַפיש צוגעבונדן צום טעאַטער, צי דעם דראַמאַטישן סיוזשעט, האָבן טענצער אָנגעהויבן זוכן נייע, אייגענע פאָרמען פון אויסדרוק. עס איז געשאַפן געוואָרן אַ נייע טעכניק, וואָס האָט פריגעבונדן די טענצער, זיי באַפרייט פונעם צוואַנג און גליווער פון דער סטאַנדאַרדיזירטער באַלעט־פאָרם. עס איז גלייכצייטיג באַרייכערט געוואָרן דער אינהאַלט פון דעם טאַנץ. אַנשטאָט אויסצוטאַנצן אַ פאַרטיגע באַלעט־שפּיל, אָדער „אויס־טייטשן" די שטימונג פון אַ מוזיקאַלישער קאָמפּאָזיציע, האָבן טענצער אָנ־געהויבן מיטטיילן זייערע אייגענע אינדיווידועלע שטימונגען און אידייען דורך דעם מיטל פון באַפרייטן, זעלבשטענדיגן טאַנץ.

די נעמען פון מאַרטאַ גרעהעם אין אַמעריקע און מאַרי וויגמאַן אין אייראָפּע זיינען פאַרבונדן מיט דעם רעוואָלט געגן די אַלטע טאַנץ־פאָרמען און באַגריפן און מיט דער אַנטוויקלונג פון דעם אַזוי־גערופענעם מאָדערנעם טאַנץ. [איזאַדאָראַ דאַנקאַן האָט צעריסן די אַלטע פּענטעס פון דעם באַלעט און פאַריאָגט דעם גליווער פון דעם „עסטעטישן" טאַנץ. דאָס נייע, וואָס זי האָט אַריינגעבראַכט, איז געווען איר אומגעוויינטלעכע פּער־זענלעכקייט, איר שעפערישער אויסדרוק, געקרעפטיגט דורך געוויסע טעכנישע מעטאָדן. אירע טענץ זיינען אָבער אין עצם געווען „אויס־טייטשנדיגע", כאָטש זיי זיינען געווען אָריגינעל און פריש אין גייסט.]

גלייכצייטיג האָט אָבער אָט־די נייע שטרעמונג אַרויסגעוויזן די שוואַכע זייט אין דער טעאָריע פון דער זעלבשטענדיגקייט פון דער טאַנץ־קונסט. מיט דער צייט האָט זיך אַרויסגעוויזן, אַז אָט־די „זעלבשטענדיגקייט" איז אייגנטלעך אַ געקינצלטע און געמאַטערטע. טענצער האָבן אָנגעהויבן באַצווינגען זייער קונסט און אַרויפלייגן אויף איר אויפגאַבן, וואָס זיינען ניט אין דער טבע פון טאַנץ. דער אינערלעכער אויסדרוק, די „ריינע עמאָציע" איז געוואָרן די הויפּט־זאַך, און די פאָרמען אין דעם מאָדערנעם טאַנץ האָבן אין זייער דראַנג צו „זעלבשטענדיגקייט" זיך אָוועקגעריסן פון לעבנס־דערפאַרונג און זיינען געוואָרן אינגאַנצן אָפּגעזונדערט, איינגעשלאָסן אין זיך אַליין. אָט דאָס אַנטלויפן פון לעבן האָט דעם טאַנץ קיין גוטס ניט געטאָן. די רעפּרעזענטאַטיווע עלעמענטן, די עלעמענטן פון פּאַנטאָמימע, זיינען פאַרשטויסן געוואָרן, און די כאָרעאָגראַפיע (טאַנץ־קאָמפּאָזיציע) האָט אַלץ מער אָנגענומען אַבסטראַקטע פאָרמען, וואָס האָבן פאַר דעם דורכשניטלעכן צושויער אויפגעהערט צו האָבן וועלכע ס'איז באַדייטונג. דער פאָדים צווישן דעם טאַנץ־קינסטלער און דעם מאַסן־צושויער איז איבערגעריסן געוואָרן. דער „מאָדערנער" טאַנץ איז פאַר דעם צושויער געוואָרן עפּעס אַ פאַרבאָרגענע זאַך, אַ מיסטיפיקאַציע. דער טאַנץ איז געוואָרן אַן ענין בלויז פאַר טענצער. אין דעם דראַנג צו באַפרייען זיך פון דער קנעכטשאַפט ביי דער ליטעראַטור, ביים טעאַטער און ביי דער מוזיק, האָט דער טאַנץ זיך אַוועקגעריסן ערגעץ אין דער לופטן און האָט אָנגעוואָרן דעם קאָנטאַקט מיטן צושויער.

אין דעם „מאָדערנעם" טאַנץ איז אויך פאַרשטויסן געוואָרן דער מוזיקאַלישער עלעמענט, וואָס אורשפּרינגלעך און היסטאָריש איז ער פון איין שטיק מיטן טאַנץ. אינגאַנצן באַפרייען זיך פון מוזיק האָבן די מאָדערנע טענצער ניט געקענט, ווייל טאַנץ איז לויט זיין סאַמע עצם צונויפגעבונדן מיט מוזיק. אַ געוויסע צייט האָבן די פאַרשטייער פון מאָדערנעם טאַנץ אַזוי ווי דעמאָנסטראַטיוו אויסגעמיטן מוזיקאַלישע באַגלייטונג און האָבן זיך באַנוצט בלויז מיט אינסטרומענטן אויף אויסצוקלאַפּן דעם ריטם און טעמפּאָ פון זייערע באַוועגונגען. שפּעטער איז מוזיק צוריקגעבראַכט געוואָרן צום מאָדערנעם טאַנץ, אָבער ניט ווי מוזיק, וואָס האָט אַ זעלבשטענדיגע ווערט, נאָר ווי אַ געפלעכט פון קלאַנגען און ריטמישע צייכענונגען, וואָס איז צוגעפּאַסט צו דער טאַנץ־קאָמפּאָזיציע. דער טאַנץ איז געוואָרן די הויפּט־זאַך און די מוזיק האָט פאַרנומען אַ מינדערוויכטיגע, אַ באַהילפיגע פּאָזיציע.

עס האָט דעם מאָדערנעם טאַנץ קיין גוטס ניט געטאָן, וואָס די מוזיק איז פאַרשטויסן געוואָרן. שעפערישע מוזיקער האָבן זיך אויפגעהערט צו אינטערעסירן מיטן טאַנץ, און טענצער האָבן געמוזט אָנקומען צו שאַפונגס־לאָזער באַהילפיגער מוזיק, וועלכע האָט בשום אופן ניט געהויבן דעם קינסטלערישן רושם און דעם פרעסטיזש פון מאָדערנעם טאַנץ. זיין כלומרשטע זעלבשטענדיקייט איז פאַרוואַנדלט געוואָרן בלויז אין אַן אַנ־שטעל, אין אַ פּאָזע. מוזיק, קאָסטיום, באַלייכטונג און רעקוויזיט זיינען ביסלעכווייז צוריקגעקומען און פאַרנומען זייער באַרעכטיגטן אָרט. דער מאָדערנער טענצער האָט געמוזט אויפגעבן אַ טייל פון זיין זעלבשטענדיג־קייט און אָנקומען צו דער הילף פון אַט־די באַהילפיגע טעאַטראַלישע עלעמענטן.

די לעצטע יאָרן האָט זיך אויך אין דעם מאָדערנעם טאַנץ אָנגעהויבן מערקן אַ געזונטער צוריקגאַנג צו דראַמאַטישן אינהאַלט און צו אידייען און עמאָציעס, וואָס פאַרבינדן דעם טענצער מיט די צושויער. אַלץ מער און מער זוכן טענצער צו שעפּן פון דערווירקלעכקייט די טעמעס און די אויסדרוק־מיטלען פאַר קאָמפּאָזיציעס. אַלץ מער און מער נידערן זיי אַראָפּ פון דעם הויכן „טורעם פון העלפאַנדביין" און שטעלן־איין קאָנטאַקט מיט די מאַסן־צושויער, שאַפן קאָמפּאָזיציעס אויף פאַרשטענדלעכע טעמעס. דער דאָזיגער צוריקגאַנג איז אַ געזונטער און ווען ער וועט פאַרענדיגט ווערן, ווען דער מאָדערנער טאַנץ וועט ווידער ווערן טעאַטראַליש און דראַמאַטיש אין זיין אינהאַלט און פאַרפלאָכטן ווערן אין אַ רעאַלער סביבה, וועלן די ניי־אַנטוויקלטע פּרינציפּן פון טעכניק און כאָרעאָגראַפיע ערשט דעמאָלט באַרייכערן די טאַנץ־קונסט, און ערשט דעמאָלט וועט זי זיך אַ באַרייכערטע ווידער אַריינגיסן אין דעם ברייטערן שטראָם פון דער טעאַטער־קונסט.

דער טעאַטער מוז ניט דוקא פאַרשטויסן די טאַנץ־קונסט און זי פאַר־שלינגען. עס איז אין די ראַמען פון אַ טעאַטער־פאַרשטעלונג פאַראַן אַ מעגלעכקייט פאַר אמת־שעפערישן אויסדרוק אויף דעם געביט פון טאַנץ. נאָר די קרובה׳שאַפט צווישן דראַמע און טאַנץ מוז אָנערקענט ווערן, און וואָס שנעלער עס וועט פאַרשווינדן די קינסטלעכע אָפּזונדערונג פון אַט־די קונסט־געביטן, אַלץ מער וועט דערפון געווינען דער טאַנץ, סיי ווי אַ זעלבשטענדיגע קונסט און סיי ווי אַן עלעמענט פון דער טעאַטער־קונסט.

פון דער אַנדערער זייט מערקט זיך אַ פאַרקערטע דערשיינונג: דאָס אַריינרייסן זיך פון דער רויער טאַנץ־סטיכיע אין טעאַטער אַריין. דער

היפּוך פון דעם אויסגעהוילטן אַבסטראַקטן „מאָדערנעם" טאַנץ איז דער ברויזנדיקער „סווינג" מיט זיין גראָטעסקער קאָלעקציע פון אַלערליי „שעגס" און „גרויסע עפּל" און „דזשאַיווס" און מיט דעם קאַלירפולן נאָמען „דזשיטערבאָגס" (ענטוזיאַסטן פון צאַפּלעניש) אויף צו באַצייכענען די מיליאָנען אָנהענגער פון דער דאָזיגער נייער מאָדע אין פאַרווייליונג־טאַנץ.

אויך „סווינג" האָט געפונען זיינע „טעאָרעטיקער" און באַגרינדער. דער „שעג", דער „גרויסער עפּל" און די אַלע אַנדערע משונה'דיקע צאַפּלענישן — טענה'ן די „טעאָרעטיקער", — דאָס זיינען די מאָדערנע פאָלקס־טענץ. איז עס דען ניט אמת, אַז דער טאַנצנדיקער טייל פון אַמעריקאַנער פאָלק איז פאַרקאָכט אין אָט־די טענץ ניט ווייניקער ווי די פּרימיטיווע מענטשן אין זייערע טענץ? איז עס דען ניט אמת, אַז „סווינג" וואַקסט אַרויס פון די מאָדערנע טעמפּן פון סאָציאַלן לעבן, און האָט דען ניט דער אויסדרוק „סאָשעל דענסינג" (געזעלשאַפטלעכע טענץ, באַל־טענץ) דעם טיפערן זין פון געמיינדע־טענץ? ממילא איז „סווינג" אַ באַרעכטיקטע דערשיינונג אין „אמת'ן לעבן" און אַ פּאַסיקע טאַנץ־פאָרם פאַרן טעאַטער.

אויפן פּאַפּיר און דורך ריין־לאָגישער אַרגומענטאַציע שטימט דאָס, אָבער אין לעבן שטימט עס ניט. עפּעס איז פאַרט דער מער מיט דעם „שעג" און דעם „גרויסן עפּל". עפּעס איז פאַרט דערווידער אין אָט־די מאָדערנע טאַנץ־צאַפּלענישן. מיר הערן פאַרט ביטערע און צאָרנדיקע אויסזעצונגען קעגן אָט־דער „טאַנץ־משוגעת". מיט וואָס דערקלערט זיך דער ריס צווישן די „דזשיטערבאָגס" און די אָנהענגער פון די מער „ציוויליזירטע" און „עסטעטישע" טענץ?

קאָנסערוואַטיזם שפּילט דאָ, נאַטירלעך, אַ היבשע ראָל. דער עלטערער דור איז אייפערזיכטיג און איז גענייגט צו קוקן מיט ביטול אויף די „נייע מאָדעס". דאָס איז אַן אויסדרוק פון דעם פונדאַמענטאַלן לעבנס־געזעץ: קאָנפליקט צווישן דעם אַלטן און דעם נייעם, דעם אָפּשטאַרבנדיקן און דעם אויפגייענדיקן. אַזוינע קאָנפליקטן פירן צו ענדערונג און אַנטוויקלונג אויף אַלע געביטן פון געזעלשאַפטלעכן לעבן, קונסט אַריינגערעכנט. ווען אַ נייע פאָרם ווערט אַרויסגעבראַכט אין וועלכער ס'איז קונסט, ווערט דער אַלטער דור צוערשט שאָקירט, דערנאָך הויבט מען אָן „דולדן" די נייע פאָרם און שפּעטער ווערט זי „רעספּעקטאַבל" און קריגט די הסכמה פון דער געמיינדע, — ביז עס וואַקסט אַן אַ נייער „רעוואָלט" אַזאַ.

נאָר די אויסזעצונג קעגן „סווינג" קומט ניט בלויז פון עלטערן דור. פאַרקערט, ביי דער אינטעליגענץ פון דעם עלטערן דור מערקט זיך אַ

נייגונג צו פאַרהערלעכן „סווינג" און קרוינען דאָס ווי עכטע פאָלקס-מוזיק און פאָלקס-טאַנץ. איר ווערט שטענדיג געפינען אין דעם עלטערן דור אַ שיכט, וואָס איז איבערטריבן-ענטוזיאַסטיש פאַר אַלץ, וואָס איז יונג. אין דעם זכות פון אַזאַ מין חניפה צו דער יוגנט האָפן געוויסע עלטערע מענטשן זיך אַליין צו פאַרסטראָכירן געגן עלטער. דאָ איז די קאַפּיטולאַציע פאַר דעם נייעם — אַן אויסדרוק פון דעם דראַנג אַנצוהאַלטן וועלכע עס איז האָפּט אין לעבן, ניט אָפּגעווישט ווערן, נאָר זיך צופּאַסן צו די אומפאַרמייד-לעכע לעבנס-ענדערונגען. אַזאַ מין „קאַאַליציע" פון דעם עלטערן מיטן אינגערן דור אויף דעם געביט פון „נייע מאָדעס" איז ניט קיין נייעס אין דער געשיכטע פון קונסט. פון איין זייט איז דאָס אַן אויסדרוק פון די פּראָ-גרעסיווע טענדענצן, וואָס זיינען פאַרזייט אין די אַלטע קונסט-פאָרמען, פון דער אַנדערער זייט — קאַפּיטולאַציע פאַר די נייע טענדענצן.

מיר קענען זיך דעריבער ניט פאַרלאָזן אויף דעם שטרייט פון צדדים ווי אויף אַ קריטעריִ בנוגע „סווינג". די פראַגע דאַרף באַטראַכט ווערן אין איר תוך: צי זיינען די „סווינג"-טענץ און די „סווינג"-מוזיק אַ באַ-שטייענדיגע פאָרם, וואָס דריקט אויס עפּעס ממשות׳דיגס אין דעם פאָלקס-לעבן, אָדער דאָס איז בלויז אַ מאָדע, אַ פאַרגענגלעכע משוגעת, וואָס האָט בלויז אויף אַ ווייל פאַרכאַפּט די פאַנטאַזיע און צערייצט די געמיטער פון דער אַמעריקאַנער יוגנט?

אין ניו יאָרק זיינען אין דעם משך פון דעם מוזיק-סעזאָן 1938-1939 דורכגעפירט געוואָרן עטלעכע דעמאָנסטראַציע-קאָנצערטן, וואָס זייער צוועק איז געווען צו באַווייזן, אַז „סווינג" איז אמת׳ע פאָלקס-מוזיק, ווייל די „סווינג"-ריטמען און דאָס כאַראַקטעריסטישע אין „סווינג" — די פרייע פאַרפאַסונג אויפן אָרט (אימפּראָוויזאַציע) מצד די שפּילער, — אַז דאָס אַלץ שטאַמט פון נעגערשער פאָלקס-מוזיק. אין יענע קאָנצערטן זיינען דורכ-געפירט געוואָרן מוסטערן פון פּרימיטיווער אַפריקאַנער מוזיק און אויך פון אַמעריקאַנער פאָלקישער נעגער-מוזיק. פּאַראַלעל מיט די פּרימיטיווע מוסטערן זיינען דורכגעפירט געוואָרן מאָדערנע „סווינג"-נומערן. די ענלעכ-קייט איז געווען גאַנץ דייטלעך אַרויסגעבראַכט, און אויף דעם גרונד פון יענע דעמאָנסטראַציעס האָבן די אַנהענגער פון „סווינג" געזוכט צו שאַפן אַ מין יחוס-שריפט פאַר דער מוזיק פון ריטמישן ליאַרעם און פאַרן טאַנץ פון פיזיאָלאָגישע צאַפּלענישן.

אָבער אַפילו ווען אַזאַ יחוס-שריפט איז געשאַפן געוואָרן, האָט דאָס נאָך אַלץ ניט באַוויזן, אַז „סווינג" איז אַ געזונטע און פּאָזיטיווע דערשיינונג,

וואָס ס׳איז זי כדאי צו קולטיווירן און באַשענקען מיט דער אייגנשאַפט פון קינסטלערישן אויסדרוק. פּרימיטיוויזם אַליין איז נאָך קיין אַבסאָלוטע טוגנט. אַמאָל ברענגט דאָס מיט זיך פאַלקישע עכטקייט, וואָס איז געזונט און פּראָגרעסיוו, און אַמאָל — רעטראָגרעס, צוריקגאַנג צו רויקייט, צו אָפּגעשטאַנענקייט, צו רויען אַנימאַליזם (חיה׳שקייט).

די „סווינג״־מאָדע, צי וועלכע ס׳איז מאָדע, וואָס פאַרכאַפּט די פאָלקס־מאַסן און פאַרשפּרייט זיך ווי אַ ווילדע שרפה, איז ניט דוקא קיין באַווייז, אַז גראָד אָט־די מאָדע שטימט צום בעסטן מיט דעם לעבנס־אַרט פון די מאַסן און גיט אויסדרוק צו געזונטע לעבנס־שפּירונגען. „מאָדעס״ און מאַסן־באַוועגונגען קענען אויך זיין שעדלעכע, רעאַקציאָנערע, אַזוינע, וואָס העלפן־מיט אין דעם קאַמף פון די רעאַקציאָנערע כוחות אין געזעלשאַפט־לעכן לעבן געגן די פּראָגרעסיווע כוחות. איר וועט דאָך ניט באַצייכענען די מאַסן־פּסיכאָזן פון „גאָט־זוכעניש״, וואָס כאַפּן אַמאָל אַריין ברייטע שיכטן פון אַ באַפעלקערונג נאָך אַן אויפטרייסלענדיגער געזעלשאַפטלעכער קאַטאַסטראָפע (מלחמה, אונטערדריקטער פאָלקס־אויפשטאַנד), ווי אַ פּראָגרעסיווע און געזונטע דערשיינונג, נאָר דערפאַר, וואָס גרויסע מאַסן זיינען אַריינגעצויגן אין דער נייער „מאָדע״.

„סווינג״ קען ניט באַטראַכט ווערן ווי אַ נאַטירלעכער אויסדרוק פון דעם אַמעריקאַנער „געמיינדע־גייסט״ פּשוט דערפאַר, וואָס מאָדערנע אַמעריקע איז ניט געמאַכט פון איין שטיק. דאָס געמיינדע־לעבן אין אַמע־ריקע איז בשום אופן ניט איינאַרטיג. די סאָציאַלע ווידערשפּרוכן און אַנטאַגאָניזמען, די צעטיילונג אויף אָרעם און רייך, אויף שטאָט און דאָרף שאַפט ממילא אַ פאַרשיידנאַרטיגקייט אין לעבנס־שטייגער, אין שטימונג, אין וועלט־אַנשויאונג און אין די פאָרמען פון שטייגערישער פאַרוויילונג. פון דער אַנדערער זייט ווירקן אַלערליי איינפלוסן אין דער ריכטונג פון אויסגלייכן דעם לעבנס־שטייגער, פון סטאַנדאַרדיזירן דעם אַרט דענקען און ממילא — די פאַרוויילונג־פאָרמען פון אַלע שיכטן פון דער באַפעלקערונג. די ראַדיאָ, די צייטונג, דער קלאַנג־פילם, — שוין אָפּגערעדט פון דער סקול און דער קירך, — שאַפן אַן איינאַרטיגן טיפּ דערציאונג, אַן איינ־אַרטיגע אידעאָלאָגיע פאַר פאַרשיידנאַרטיגע סאָציאַלע גרופּן. אין דעם דאָזיגן זין איז „סווינג״ אפשר אַ „נאַציאָנאַלער״ פאַרוויילונג־אויסדרוק, אָבער דאָס הייסט בשום אופן ניט, אַז אָט־דער אויסדרוק קומט נאַטירלעך פון פאָלקישן מהות. פאַרקערט, עס זעט אויס, אַז „סווינג״ ווערט דורך קינסטלעכער פּאָפּולאַריזאַציע אַרויפגעצוואונגען אויף די פאָלקס־מאַסן און

ווערט אויפגעכאַפּט ווי אַ „מאָדע״, ווי דאָס לעצטע וואָרט אין פּאַרווײַלונג. דער אַנימאַליזם, וואָס קומט צום אויסדרוק אין „סווינג״, מעג זײַן כאַראַקטעריסטיש פאַר געוויסע עלעמענטן אין דער באַפעלקערונג. ס׳איז אָבער בשום אופן ניט דער „גייסט פון דער צייט״. און מען קען בשום אופן ניט איגנאָרירן די טענה פון די, וואָס האַלטן, אַז אין פּרט פון געמיט, קער זיך אַן „סווינג״ מער צום קולט פון „גייסט פון בלוט״ (דער קולט פון פאַשיזם), איידער צום וועלט־אויסקוק און די שטימונגען פון אַ געזונטער פאָלקסמאַסע.

ס׳איז ניט שייך צו פאַרצאַמען פאַר „סווינג״ דעם וועג צום טעאַטער. אויף וויפיל דאָס איז אַ „מאָדע״ און ס׳איז אויף איר פאַראַן אַ שטאַרקע נאָכפראַגע, וועט „סווינג״ ממילא געפינען אַ וועג צו דער בינע. דאָ איז „סווינג״ בלויז אַ יורש פון „דזשעז״, וואָס איז נאַטירלעכערוויז אַרײַנגענומען געוואָרן אין דער „מוזיקאַלישער קאָמעדיע״. נאָר מאַכן דערפון אַ קולט און דערהויבן דאָס צו דער מדרגה פון אַ פּראָגרעסיווער דערשיינונג, פון אַ נײַער קונסט־שטרעמונג, איז ניט נויטיג. גלאָריפיצירן דעם ריקזיכטלאָזן פיזיאָלאָגישן רייץ פון „סווינג״, ווי אַן אויסדרוק פון „יוירענדיגער לעבנס־פרייד״, ווי דאָס טוען די „אידעאָלאָגן״ פון „סווינג״, איז ניט מער ווי קאַפּיטולאַציע פאַר דער סטיכיע. דער ווילדער ווײַן, וואָס שפּילט אין די געבליטן פון דער יוגנט, מוז ניט דווקא געקערעוועט ווערן אויף די וועגן פון צעיושעטן אַנימאַליזם. די קוואַליטעט פון שנעלן טעמפּאָ און דער רייץ פון פיזישער ברויזעניש קענען געפינען אַן אויסדרוק אין טאַנץ אָן די אָרגיאַסטישע צאַפּלענישן פון „סווינג״.

די צוויי עקסטרעמען, דער אַבסטראַקטער „מאָדערנער״ טאַנץ און דער עראָטישער „סווינג״, קערן זיך ערגעץ אָן נאָענטע קרובים. ביידע פאָרמען און סטילן פון טאַנץ זײַנען אַן אויסדרוק פון „עסקעיפּיזם״, פון אַנטלויפן פון דער וואָרער ווירקלעכקייט און זיך אַרײַנטאַנצן, אַרײַנהיפּנאָטיזירן אין אַ נײַער ניט־געשטויגענער וועלט. ניט מער, אין איין פאַל איז דאָס אַ וועלט פון אויסגעהוילטן עסטעטיזם, פון אַבסטראַקציעס און לײדיגן פאָרמאַליזם; און אין צווייטן פאַל איז דאָס אַ וועלט פון מאָמענטאַנעם עקסטאַז, פון פאַרלייקענען די שווערע ווירקלעכקייט דורך דער באַרוישונג פון אַנימאַלישער צאַפּלעניש. און פונקט ווי דער אַבסטראַקטער „מאָדערנער טאַנץ״ האָט געמאַכט אַ „בייז לעבן״ צווישן טאַנץ און טעאַטער, צווישן טאַנץ און דראַמע, אַזוי מאַכט „סווינג״ אַ „בייז לעבן״ צווישן דער טעאַטער־קונסט און די געזונטע לעבנס־שפּירונגען פון דעם רוב טעאַטער־גייער. אויף וויפיל

טעאַטער איז אַ קונסט, זיינען די אָנפירער און פּראַקטיקאַנטן פון דער דאָזיגער קונסט עפּעס מער ווי נאָכשלעפּער נאָך דער מאָדע: זיי דאַרפן זיין די וועכטער פון אונזער טעאַטראַלישן אוצר, די וועג־ווייזער פון נייע פאָרמען און נייעם אינהאַלט, — פון פאָרמען און אינהאַלט, וואָס זאָלן איינגלידערן דעם טעאַטער אין דעם פּראָצעס פון איבערבויען די וועלט אויף געזונטע יסודות.

אָט די „דרשה" ווערט דאָ געהאַלטן גראָד אין פאַרבינדונג מיט דער פראַגע פון טאַנץ אין טעאַטער. זי איז אָבער גילטיג פאַר טעאַטער בכלל, פאַר קונסט בכלל, ווייל קונסט־שאַפונג איז ניט בלויז אינטואיטיווער מענטשלעכער אויסדרוק, ס'איז אויך באַוואוסטזיניגע געזעלשאַפטלעכע אחריות, דער באַוואוסטזיניגער אָנטייל פון דעם קינסטלער אין דעם געזעלשאַפטלעכן פּראָצעס.

אַכצנטער שמועס
וועגן פילם

אַ נייער מיטל פון שעפערישן אויסדרוק. — די געבאָרגטע און אייגנטימלעכע שטריכן פון דער פילם־קונסט. — ספּעציעלע פּראָבלעמען פון דער פילם־קונסט. — „פילמישקייט" און „מאָנטאַזש". — די געגנזייטיגע ווירקונג פון פילם און טעאַטער.

„ס'וועט ניט אַרבעטן", איז געווען די נביאה פון די געשוואוירענע „מבינים" וועגן דעם ערשטן דאַמף־לאָקאָמאָטיוו. „ס'וועט ניט אַרבעטן!" — האָבן זיי שפּעטער נביאות געזאָגט וועגן דער ערשטער דאַמף־שיף, וועגן דעם טעלעפאָן, וועגן דער ראַדיאָ, וועגן דעם עראָפּלאַן. „ס'וועט ניט אַרבעטן!" — האָבן די פּריסטער און די קענער פון טעאַטער געזאָגט מיט ביטול אויך וועגן פילם.

און ווירקלעך, ס'האָט צום אָנהויב „ניט געאַרבעט" אַזוי גוט. דער ערשטער דאַמף־לאָקאָמאָטיוו האָט געהאַט אַ סך פעלערן, און מ'האָט זיך אויף אים ניט געקענט פאַרלאָזן אַזוי ווי אויף אַ פּאָר געזונטע שלעפּ־פערד. דער ערשטער אויטאָמאָביל־מאָטאָר איז געווען זייער „קאַפּריזנע", און דער דעפּאַרטמענט פון פייער־לעשעריי אין ניו־יאָרק האָט צענדליגער יאָרן נאָך דער דערפינדונג פון דעם אויטאָמאָביל נאָך אַלץ געשפּאַנט פערד אין די פייער־וואַגנס. מ'האָט מורא געהאַט זיך צו פאַרלאָזן אויפן גאַזאָלין־מאָטאָר. טאָמער פאַרהאַקט ער זיך פּלוצים, וועט מען פאַרשפּעטיגן צו דער שרפה.

אויך דער פילם האָט צום אָנהויב ניט „געאַרבעט" ווי ס'געהער צו זיין. די שפּרינגענדיגע שאָטנס אויפן לייוונט האָבן זיך באַוועגט מיט צוקנ־

דיגע באַוועגונגען, און די מעכאַנישע פעלערן פון דעם פילם־אַפּאַראַט האָבן אוממעגלעך געמאַכט צו שאַפן די אילוזיע פון „נאַטירלעכקייט". און אַפילו ווען די שאָטן־שפּיל אויפן לייוונט איז פאַרפולקאָמט געוואָרן און האָט שוין אויסגעזען „נאַטירלעך", זיינען דאָס נאָך אַלץ געווען שטומע שאָטנס, וואָס האָבן בשום אופן ניט געקענט פאַרבייטן דעם רושם פון לעבעדיגן טעאַטער.

אָבער שוין די שטומע פילמס האָבן אַריינגעבראַכט אַ נייעם עלעמענט אין דער קונסט פון דעם שוישפּילער: דעם עלעמענט פון שטומער באַ־ריידעוודיגקייט, פון אויסדרוקספולער מימיק און זשעסט. גראָד דערפאַר, וואָס עס האָט געפעלט דאָס גערעדטע וואָרט, האָט די פּאַנטאָמימע געקראָגן אַ באַזונדערע אויסדריקלעכקייט. ס'האָט זיך אַנטוויקלט אַ נייער סטיל פון דראַמאַטישער שפּיל אויף שטום־לשון.

מיט דער אַנטוויקלונג פון דער קלאַנג־טעכניק איז אַט־דער „מואווי־סטיל" פון שוישפּיל שוין געוואָרן איבעריג. ס'איז געקומען דער שפּרעך־פילם. די שאָטנס האָבן אָנגעהויבן רעדן. דער פילם האָט אָנגעהויבן קאָנ־קורירן מיט דער לעבעדיגער בינע אויף אַן אמת'ן. די ערשטע פעלערן פון אומפּינקטלעכער סינכראָניזאַציע (גלייכצייטיגקייט פון קלאַנג און באַ־וועגונג) זיינען פאַרריכט געוואָרן. דער שפּרעך־פילם האָט אָנגעהובן רעדן נאַטירלעך און שאַפן אַ רושם שיר ניט פון „לעבעדיגן טעאַטער".

ווי אַ דערפינדונג, וואָס שפּאָרט איין מענטשלעכע ענערגיע, איז דער פילם איינע פון די גרויסע דערגרייכונגען פון אונזער צייט. אַט־די נייע קונסט איז געקומען ווי אַ ביי־פּראָדוקט פון דער ראַשיגער אַנטוויקלונג פון דער מאָדערנער אינדוסטריעלער טעכניק. די זעלביגע כוחות, וואָס האָבן געטריבן די קאַפּיטאַליסטישע סיסטעם צו אַלץ נייע דערפינדונגען, צו אַלץ אַ גרעסערער מאָס מעכאַניזאַציע פון דער פּראָדוקציע ווי אַ מיטל צו פּראָדוצירן די סחורה וואָס ביליגער און צו קענען אויסקאָנקורירן דעם „שונא", דעם צווייטן פּריוואַטן אונטערנעמער אָדער גרופּע אונטער־נעמער, — די זעלביגע כוחות האָבן צו־שטאַנד געבראַכט אַ קונסט, וואָס איז געבויט אויף דער טעכניק פון מעכאַניזאַציע און אויף דעם עקאָנאָמישן מעטאָד פון מאַסן־פּראָדוקציע צו ביליגע פּרייזן.

דאָס, וואָס איז אוממעגלעך אין דער פיזישער וועלט, — אַז איין זאַך זאָל זיך געפינען אויף צוויי ערטער מיטאַמאָל, איז כמעט ווי פאַר־ווירקלעכט געוואָרן אין דעם פילם: איין און דער זעלביגער אַקטיאָר קען „שפּילן" אין הונדערטער פּלעצער אויף אַמאָל. ס'איז טאַקע ניט מער ווי

אַן אילוזיע, ווייל דער לעבעדיגער שפּילער איז ניטאָ דערביי, און דער פילם איז ניט מער ווי אַ מעכאַנישער פּראָדוקט. אָבער דער צושויער פּאַסט זיך צו פּסיכאָלאָגיש צו די שאָטנס אויף דעם לייוונט און נעמט זיי אויף ווי לעבעדיגע מענטשן.

אין דער טעכניק פון מענטשלעכן אויסדרוק איז דער פילם ניט ווייניגער וויכטיג און עפּאָכע־מאַכנדיג ווי די דערפינדונג און אַנטוויקלונג פון דרוקעריי. די „אייביגע טראַגעדיע״ פון דעם שוישפּילער, וואָס האָט ניט איבערגעלאָזט קיין ממשות׳דיגע רעקאָרדס פון זיין שאַפונג, אַזוי ווי דער שריפטשטעלער צי דער מאָלער, צי דער סקולפּטאָר, איז געלייזט געוואָרן מיט אַ „גליקלעכן סוף״. דער פילם רעקאָרדירט זיין שאַפונג, וועלכע ווערט פאַרקערפּערט אין אַ מאַטעריעלן מאָנומענט, וואָס קען איבערגעגעבן ווערן צו די צוקונפטיגע דורות, און דער דאָזיגער רעקאָרד, ווי דער געדרוקטער בוך, קען מעכאַניש רעפּראָדוצירט ווערן אין אַן אומ־באַגרענעצטער צאָל קאָפּיעס. דאָס קונסט־ווערק פון דעם אַקטיאָר שטאַרבט מער ניט אָפּ מיט יעדער פאָרשטעלונג. די צוקונפטיגע דורות קענען איבערנעמען די ירושה פון דעם אַקטיאָר׳ס שאַפונגען. דאָס ווערטפולע אין דער שוישפּיל־קונסט ווערט דאָ פונקט אַזוי „אומשטערבלעך״, ווי די רעקאָרדירטע מייסטערווערק פון דער וועלט־ליטעראַטור, ווי די מוסטערן פון קלאַסישער מאָלעריי און סקולפּטור.

אין דעם זין פון שפּאָרן מענטשלעכע ענערגיע איז דער פילם — א מערקווירדיגע, אַ צויבערנדיגע דערפינדונג. ביזן פילם האָט דער אַקטיאָר געמוזט פערזענלעך אויסאיבן און אָנשטרענגען זיין שעפערישע ענערגיע יעדן מאָל, ווען ער איז אַרויסגעטראָטן פאַר אַן אוידיטאָריע. נאָכדעם ווי ער האָט פאַרבראַכט עטלעכע וואָכן, צי חדשים, אויף איינשטודירן אַ ראָל, האָט ער ערשט געמוזט יעדן אָוונט איבערשפּילן זיין ראָל, כדי צו קענען באַווירקן די אוידיטאָריע. אָן זיין פּערזענלעכער, קערפּערלעכער אָנ־וועזנהייט, אָן זיין קינסטלערישער אָנשטרענגונג האָט די שפּיל ניט געקענט צו־שטאַנד קומען. דער גורל פון דער טעאַטער־פאָרשטעלונג איז געווען אינגאַנצן אָפּהענגיג אָן דער אָנוועזנהייט, דעם געזונט, דער שטימונג פון די אַקטיאָרן, וואָס באַטייליגן זיך אין איר. אין דער פילם־קונסט ווערט דער אַקטיאָר אינגאַנצן באַפרייט פון דער נויטווענדיגקייט איבערצושפּילן זיין ראָל אויף־דאָס־ניי ביי יעדער פאָרשטעלונג. קוים האָט ער איינ־געשטודירט זיין ראָל און זי איז רעקאָרדירט געוואָרן דורך די פאָטאָ־גראַפישע און קלאַנג־אַפּאַראַטן, איז דער אַקטיאָר פאַרטיג מיט זיין אַרבעט.

די סומע ענערגיע, די קינסטלערישע אָנשטרענגונג, וואָס ער האָט פאַר־וועגדט אויף צוגרייטן און אויספורעמען זיין ראָל, קען דערנאָך מולטי־פליצירט (פאַרפילפאַכט) ווערן אויף אַ מעכאַנישן אופן. ער קען „שפּילן" די ראָל טויזנטער, מיליאָנען מאָל און אַליין ניט זיין דערביי. ער קען גלייכצייטיג „שפּילן" אין ניו־יאָרק און אין לאָנדאָן, אין מאָסקווע און אין בוענאָס־איירעס.

ס'איז פאַראַן אַ הויכע מאָס דראַמאַטיזם אין דער סאַמע טעכניק פון דעם פילם, אין דעם סאַמע פאַקט, וואָס צייט און אָרט האָבן שוין מער קיין שליטה ניט אויף דער שאַפונג פון דעם אַקטיאָר. אָבער די „פּאָעזיע" פון דעם פילם האָט אויך אַ שטאַרק־פּראָזאאישע זייט. די פילם־אינדוס־טריע נוצט אויס די דערפינדונג פאַר „פּראַקטישע" צוועקן. דער פילם ווערט פאַרוואַנדלט אין אַ סחורה פאַרן ברייטן מאַרק. דער פּרינציפּ פון מאַסן־פּראָדוקציע ווערט דאָ ניט בלויז אַ טעכנישער ענין און אַ פראַגע פון עקאָנאָמיק, נאָר ער באַווירקט דעם סאַמע מהות, דעם סאַמע אינהאַלט פון דער פילם־קונסט.

די מעגלעכקייט צו פאַרשפּרייטן די פילמס צווישן מיליאָנען צו־שויער, די נישטיגע קאָסטן פער פאַרשטעלונג (ניט געקוקט אויף די גרויסע קאָסטן פון פּראָדוצירן דעם פילם) אין פאַרגלייך מיט די קאָסטן אין לעבעדיגן טעאַטער, האָט געמאַכט דעם פילם ביליג און צוגענגלעך פאַר ברייטע מאַסן. בעת טעאַטער פלעגט זיין די פּריווילעגיע פון די פאַרמעגלעכע שיכטן פון דער באַפעלקערונג, איז דער פילם געוואָרן אַן אַרטיקל פון טאָג־טעגלעכן געברויך פאַר די אָרעמע אַזוי גוט ווי פאַר די פאַרמעגלעכע שיכטן.

אָט־די אָריענטאַציע אויף די מאַסן־צושויער, וואָס זיינען ניט באַ־זונדער עמפּינדלעך צו קינסטלערישע ווערטן און וואָס רעאַגירן אויף אַ פּרימיטיוון אופן און זוכן אין אַ שפּיל דאָס באַקאַנטע, דאָס פאַרשטענדלעכע, וואָלט געווען אַ גוטע זאַך, ווען ניט דער קאָמערציעלער כאַראַקטער פון דער פילם־אינדוסטריע. אָבער אין דעם קאָמערציעלן פילם־יאַריד איז דער אויסגאַנג־פּונקט פון דעם רעפּערטואַר און דעם סטיל פון מערסטע פילמס — זייער מאַרק־פעיאיגקייט. די שאַפער פון די קאָמערציעלע מאַסן־פילמס זיינען ניט אויסן צו ברענגען וועלכן ס'איז קינסטלערישן אויסדרוק צו די מאַסן, — זיי זיינען אויסן, קודם־כל, צו „פאַרטשעפּען" דעם צו־שויער, צו געפעלן אים, צו ברענגען אים אין פילם־טעאַטער. פאַר דעם דאָזיגן צוועק עקספּלואַטירן זיי גראָד די אומדערפאַרונג, גראָד די אָפּ־

געשטאַנענקייט און די נאַאיווקייט פון די מאַסן־צושויער. דאָ איז שוין ניט שייך צו שאַפן אין דער טיף. דער הויפּט־דראַנג, דער הויפּט־אינטערעס איז צו שאַפן אין דער ברייט. דער דראַמאַטורג פון דער פילם־אינדוסטריע קען זיך ניט פאַרגינען דעם „לוקסוס" פון פּערזענלעכער דיכטונג, פון גיוואַנסן פון געדאַנק און געפיל. דאָס איז אַ סחורה בלויז פאַר געקליבענע צושויער, און די פילם־אינדוסטריע דאַרף זיך צופּאַסן צו די מיליאָנען. ממילא זוכן די שאַפער פון דעם קאָמערציעלן פילם צוצוטרעפן די הערשנ־דיגע באַגריפן און סטאַנדאַרדס בנוגע פאַרשיידענע לעבנס־פראַגן און לעבנס־ווערטן. האַבנדיג אויסגעפּונען דורך דערפאַרונג אויף דעם פאַר־ווייל‏ונגס־מאַרק וואָס פאַר אַ סחורה ס'איז מער גאַנגבאַר, האָבן די פילם־אונטערנעמער צוזאַמען מיט זייערע דראַמאַטורגן, רעזשיסאָרן און עקס־פּערטן אויסגעאַרבעט אַ ריי פאָרמולעס און שטאַמפּן, וואָס קינסטלעריש זיינען זיי באַנאַל, אידייאיש — פלאַך און סאָציאַל — פאַלש און שעדלעך, אָבער ווי אַ סחורה אויפן מאַרק זיינען זיי „פּאָפּולער" און לאָזן זיך גרינג פאַרקויפן צו מיליאָנען מענטשן.

אַזוי איז די פאָרמולע: „דער בחור באַגעגנט דאָס מיידל, דער בחור פאַרלירט דאָס מיידל, דער בחור געפינט דאָס מיידל" געוואָרן דער שטאַמפּ, אויף וועלכן עס זיינען געבויט הונדערטער און הונדערטער פילמס. אַנדערע שטאַמפּן, ווי דער גענגסטער־פילם, דער דעטעקטיוו־פילם, די „ראָמאַנטישע" אַוואַנטיורע־פילמס („וועסטערנערס", „אינדיאַנער" און אַנדערע אַזוינע נאַאיווע בילדער פאַר יוגנטלעכע צושויער) ווערן באַנוצט אויף צו פאַבריצירן שטאַמפּאָווע „דראַמעס" פאַר דעם נאַאיוון, אומ־קריטישן מאַסן־צושויער.

צוזאַמען מיט דעם שטאַמפּ פון דער דראַמאַטורגישער פאָרמולע קומט אויך דער שטאַמפּ פון טיפּאַזש. די פילם־אונטערנעמער ווייסן שוין וואָס פאַר אַ מין פּערזאָנען די מאַסן־צושויער האָבן ליב, וואָס פאַר אַ מין אידעאַליזירטע העלדן און העלדינס און קאָמעדישע כאַראַקטערס נעמען־אויס צום בעסטן. אַנשטאָט צו אַנטפּלעקן אמת'ע מענטשן אין ווירקלעכע איבערלעבונגען, ווערט די פילם־אינדוסטריע באַפעלקערט מיט צענדליגער אויסגעטראַכטע, צוגעשניטענע אידעאַליזאַציעס פון מענטשן, פון ראָמאַנ־טישע ליאַלקעס, וואָס באַפרידיגן אין דער אילוזיע די טרוימען און די באַגערן פון מיליאָנען צושויער. אַ פילם־שוישפּילער ווערט פאַרוואַנדלט אין אַ מין סימבאָל פון מענלעכן אָדער ווייבלעכן צויבער. עס ווערט אויס־געאַרבעט אַ קאָלעקציע פילם־פיגורן מיט אַן אייגענער ראָמאַנטישקייט,

מיט אַ לעגענדאַרישן רייץ, מיט אַ צויבער, וואָס דינט ווי אַ דערגאַנצונג צו דעם קנאַפּן באַגרענעצטן לעבנס־אינהאַלט פון די צושויער. מאָדנע ווי דאָס קען קלינגען, ווערט דער מאַסן־פילם אין אַמעריקע אַלץ מער דער־ווייטערט פון דעם ווירקלעכן לעבן, וואָס מער ער דערנעענטערט זיך צו די ברייטע מאַסן. „עסקעיפּיזם" איז דער סאַמע פונדאַמענט פון דער אַמערי־קאַנער פילם־אינדוסטריע.

עס זיינען, פאַרשטייט זיך, פאַראַן אויסנאַמען. דער מאַסן־פילם ווירקט אויך אין דער פאַרקערטער ריכטונג פון פּאָפּולאַריזירן וויכטיגע דראַמאַטישע שאַפונגען, וואָס ביזן פילם זיינען זיי געווען צוגענגלעך בלויז פאַר געבילדעטע, געביכלטע מענטשן און פאַר די פאַרמעגלעכע שיכטן, וואָס האָבן געהאַט אַ צוטריט צום טעאַטער. אין די לעצטע עטלעכע יאָר האָט דער ווירדיגער פילם, געבויט אויף לייטישע פּיעסן אָדער אויף וועזנט־לעכע סיוזשעטן, אָנגעהויבן פאַרנעמען אַ בכבוד'יגן אָרט אין דער פילם־אינדוסטריע. גוטע פילמס באַצאָלן זיך ניט ערגער ווי די ביליגע פּראָ־דוקטן. ממילא ווערן זיי פּראָדוצירט אין אַלץ אַ גרעסערער צאָל. ווי אַ כלל אָבער גילט אין דעם קאָמערציעלן מאַסן־פילם דער „פּאָפּולערער" אויסגעפּרובירטער „עסקעיפּ"־שטאַמפּ און די אָריענטאַציע אויף דעם אומ־אַנטוויקלטן, נאַאיוון, אומקריטישן מאַסן־צושויער.

נאָר דער ביליגער רעפּערטואַר פון דעם פילם איז ניט קיין אומ־פאַרמיידלעכער שטריך פון דער פילם־קונסט. גיכער איז דאָס אַ פּראָדוקט פון דעם קאָמערציעלן, פּראָפיט־זוכערישן כאַראַקטער פון דער פילם־אינדוסטריע. די קונסט גופא איז פייאיג אויף פאַרשיידנאַרטיגע אויסדרוקן און איז אָן ספק אַ גרויסער שריט פאָרויס אויף דעם געביט פון שעפערישן מענטשלעכן אויסדרוק.

לאָמיר דאָ באַטראַכטן די גרונט־שטריכן פון דער פילם־קונסט, סיי אין פּרט פון איר אייגנאַרטיגקייט און סיי אין פּרט פון איר קרובה'שאַפט מיט דעם לעבעדיגן טעאַטער.

אין דעם פאַרווײלונג־פילם הערשט געווייגטלעך דער דראַמאַטישער עלעמענט, דער סיפור המעשה פון אַ דראַמאַטישער שפּיל. ניט געקוקט אויף אַלע טעכנישע קונצן און מיטלען איז דער שוישפּילער דאָרט דער הויפּט־אינסטרומענט אויף צו דערטראָגן דעם דראַמאַטישן רושם צו די צושויער. אַלע וויכטיגע באַשטאַנד־עלעמענטן פון דעם „לעבעדיגן" טעאַטער — דראַמאַטישע ליטעראַטור, שוישפּיל, מוזיק, דעקאָראַציע, אויסשטאַטונג זיינען אויך באַשטאַנד־עלעמענטן פון דעם פילם. אין דעם

שפּרעך־פילם קריגט דער היינטצייטיגער צושויער אומגעפּער דעם זעלביגן רושם ווי ביי אַ טעאַטער־שפּיל מיט לעבעדיגע אַקטיאָרן. אויף אַזויפיל איז דער פילם ניט מער און ניט אַנדערש ווי אַ לעבעדיגע טעאַטער־שפּיל.

דאָך איז די פילם־קונסט אַנדערש ווי די טעאַטער־קונסט אין עטלעכע וועזנטלעכע פּרטים. ערשטנס, די מעכאַנישע זייט פון דעם פילם. ווי עכט די שוישפּילער זאָלן ניט זיין אין זייער דראַמאַטישן אויסדרוק אין דעם פילם, איז דאָס פאָרט ניט מער ווי אַ מעכאַנישע רעפּראָדוקציע פון דער לעבעדיגער שפּיל. די צושויער ווערן טאַקע אַריינגעצויגן אין דער פילם־שפּיל און נעמען־אויף די שאָטנס גליך ווי דאָס וואָלטן געווען לעבעדיגע מענטשן, אָבער די צווישן־ווירקונג פון דער בינע און דעם צושויער־זאַל פעלט דאָרט, און ממילא פעלט די לעבעדיגע באַהעפטונג פון דער שפּיל מיט דער אוידיטאָריע. אין „לעבעדיגן" טעאַטער איז דער עולם אַליין — אַ באַשטאַנד־עלעמענט פון דער פאָרשטעלונג. זיין אָפּרוף טראָגט זיך אַריבער צו דער בינע און באַווירקט די שפּילער. אין דעם פילם פעלט דער דאָזיגער עלעמענט פון לעבעדיגן קאָנטאַקט צווישן שפּילער און צושויער, דעם לעבעדיגן צונויפגאָס צווישן אויסדרוק און איינדרוק. דער פילם בלייבט אַקוראַט דער זעלביגער, וואָס פאַר אַן עולם עס זאָל ניט זיצן אין טעאַטער און וואָס פאַר אַן אָפּרוף די פילם־שפּיל זאָל ניט ברענגען.

ממילא גיט דער פילם ניט קיין פולשטענדיגע באַפרידיגונג ניט דעם שוישפּילער און ניט דעם צושויער. ס'איז ניט קיין צופאַל, וואָס שוי־שפּילער, וועלכע פאַרברענגען אַ שטיק צייט ביי דער פּראָדוקציע פון פילמס, רייסן זיך צוריק צו דער בינע: זיי בענקען נאָך אַן עולם, נאָך אַ דירעקטן קאָנטאַקט מיט אַן אוידיטאָריע, נאָך דער דערהויבונג און נערוועזיטעט און אַחריות אין דער אַנוועזנהייט פון אַ פולן טעאַטער מענטשן. און אויך דער צושויער, — וויפיל ער זאָל ניט זיין פאַרקאַכט אין פילמס, — רעאַגירט גאָר אַנדערש אין טעאַטער, ווען ער זעט אַ שפּיל מיט לעבעדיגע אַקטיאָרן. קיין שום מעכאַנישע פּערפעקציע קען ניט פאַר־בייטן דעם דאָזיגן רושם. קיין שום פאָטאָגראַפישע און פאָנאָגראַפישע פּינקטלעכקייט קען ניט מיטטיילן דער פילם־שפּיל די עכטקייט, די אומ־מיטלבאַרקייט פון אַ פאָרשטעלונג מיט לעבעדיגע אַקטיאָרן. די בעסטע פאָטאָגראַפיע איז פאָרט אַ פאָטאָגראַפיע, און דער בעסטער רעקאָרד פון מענטשלעכע רייד איז פאָרט אַ מעכאַנישער רעקאָרד.

די מעכאַנישע פּינקטלעכקייט, מיט וועלכער עס ווערט אויפגענומען

דאָס רעאַלע בילד און דער אמת׳ער קלאַנג אין אַ פילם, לייגט אַרויף אויף דעם פילם־שוישפּילער אַ געוויסן סטיל פון שפּילן. דאָס אויסזען פון מענטשן און זאַכן איז אַזוי עכט, אַזוי געטריי צום אמת׳ן לעבן, אַז אין דעם שפּילן קען שוין ניט גילטן קיין סטיליזאַציע, קיין טעאַטראַלישע פאָרם, וואָס איז ניט איינגעוואָרצלט אין לעבן. דער מאַסן־כאַראַקטער פון דעם פילם דיקטירט אויף דעם גרינג־דערקענטלעכן סטיל פון נאַטוראַליסטישן שפּילן. פון דער אַנדערער זייט, פאַרשטייט זיך, פאַרמאָגט די פילם־קונסט אַזוינע טעכנישע מעגלעכקייטן אויף צו שאַפן אַלערליי „ניט־נאַטירלעכע״, אויסטערלישע, פאַנטאַסטישע אויסדרוק־פאָרמען, וואָס אויף דער בינע קען דאָס ניט געמאָלט זיין. נעמט, צום ביישפּיל, די אַזוי־גערופענע „לעבעדיגע קאַרטונס״. די געצייכנטע „מענטשעלעך״ קענען אויפטאָן ממש וואונדער. אין דעם דאָזיגן פּרט האָט דער פילם איבערגענומען די טראַדיציע פון דער ליאַלקע־שפּיל, וואו די „אַקטיאָרן״ זיינען אויך ניט געפּענטעט דורך די באַשרענקונגען פון מענטשלעכן קערפּער און קענען באַווייזן קונצן, אויף וועלכע דער לעבעדיגער מענטש איז ניט פייאיג. דער פאָטאָגראַפישער אַפּאַראַט און די מאַשינעריע פון דער פילם־טעכניק קומען אויך צו הילף דעם שוישפּילער דערמיט, וואָס זיי קענען שאַפן אַלערליי אויסטערלישע, איבערראַשנדיגע עפעקטן פון מענטשלעכן אויסדרוק.

אין דעם פּראָצעס פון שוישפּילערישן אויסדרוק איז אָבער די מאַשינעריע פון דער פילם־טעכניק אויך אַ באַשטימטע שטערונג, און עס פאָדערן זיך יאָרן דערפאַרונג אויף בייצוקומען די שוועריגקייטן פון דער מעכאַנישער אויפנאַם, פון „שפּילן פאַר דער קאַמערע״. ס׳איז איין זאַך צו שטיין אויף דער בינע און שפּילן פאַר אַן עולם, אים דירעקט באַווירקן און שפּירן זיין אָפּרוף; ס׳איז גאָר עפּעס אַנדערש צו שטיין פאַר דער קאַמערע און פאַר דעם קלאַנג־אַפּאַראַט און שפּילן עכט און „נאַטירלעך״. ביים מאַכן אַ פילם דאַרפן אַקטיאָרן דורכפירן שטאַרקע עמאָציאָנעלע סצענעס „פון דער העלער הויט״. זיי קומט אויס צו שפּילן און „איבער־לעבן״ זאַכן, וואָס האָבן ניט קיין שום זין אין דער אַטמאָספערע פון דער פילם־סטודיע מיט די אַלע פּראָזשעקטאָרס און משונה׳דיגע אַפּאַראַטן. פאַרשטייט זיך, אַז אויך אויף דער בינע געפינט זיך דער שוישפּילער ניט אין קיין „נאַטירלעכער״ סביבה. נאָר די צופּאַסונג צו דער בינע איז פאָרט אַן אַנדערע ווי צו דער מאַשינעריע פון דער פילם־סטודיע.

אַנדערש איז אויך דער רעזשיסאָרישער פּראָצעס. אויף וויפיל עס האַנדלט זיך וועגן רעזשיסירן די שוישפּילער, האָט דאָ דער רעזשיסאָר

אומגעפער די זעלביגע אויפגאַבע ווי אין טעאַטער, אָבער ביים איינשטעלן די מיזאַנסצענעס מוז ער שוין אַריינגעמען אין חשבון אַלערליי טעכנישע פּראָבלעמען פון מעכאַנישער אויפנאַם, וואָס דער בינע־רעזשיסאָר דאַרף זיך וועגן זיי ניט קימערן. דער סינטעז פון די באַזונדערע באַשטאַנד־עלעמענטן, זייער פאַרשמעלצונג אין איין שעפערישער גאַנצקייט איז אין דעם פילם גאָר אַן אַנדערער ווי אויף דער בינע. די פיזישע באַשרענקונגען פון דער בינע, די שוועריגקייטן און צייט־פאַרלוסט, וואָס זיינען פאַרבונדן מיט דעם איבערגאַנג פון איין סצענע צו אַ צווייטער, באַגרענעצן ממילא די צאָל באַזונדערע סצענעס אין אַ טעאַטער־פאָר־שטעלונג. אַפילו מיט דער הילף פון אַ דריי־בינע איז ניט מעגלעך צו שפּרינגען פון איין אָרט צום אַ צווייטן מיט אַ מאָמענטאַנער שנעלקייט, ווי דאָס איז פולשטענדיג מעגלעך און נאָרמאַל אין אַ פילם. ממילא פעלט אין טעאַטער דער מאָמענט דער מאָמענט פון שנעלן איבערגאַנג, פון איבערראַשנדיגער טוישונג, פון רושמ׳דיגער פאַרשיידנאַרטיגקייט פון דער פיזישער סביבה. אויף דעם דראַמאַטורג לייגט אַרויף די פיזיש־באַשרענקטע בינע און בינע־טעכניק אַ באַשטימטע טעכניק פון בויען זיין פּיעסע. ער דאַרף דורכפירן אַ סצענע פון פופצן מינוט ביז אַ שעה אין איין און דער זעלביגער בינע־ראַם. דער שרייבער פאַרן פילם איז אָבער ניט געפּענטעט; ער קען אין דעם משך פון עטלעכע מינוט אַריבערוואַרפן די האַנדלונג פון איין עק וועלט צו אַ צווייטן. די צאָל עפּיזאָדן און סביבות, וואָס ער קען אַריינפּאַסן אין דער פילם־שפּיל, איז אומבאַגרענעצט. ממילא איז ער ניט אָנגעוויזן אַזויפיל אויף רייד, וואָס זאָלן דערקלערן די געשעענישן, וועלכע לאָזן זיך ניט ווייזן אויף דער בינע. דער פילם מאַכט מעגלעך פאַרן דראַמאַטורג צו רעדן אויף דער שפּראַך פון דינאַמישע בילדער און קלאַנגען.

ממילא איז דער סינטעז פון באַשטאַנד־עלעמענטן אין אַ פילם רייכער און פאַרשיידנאַרטיגער איידער אין אַ בינע־אויפפירונג. אַלערליי וויזועלע און קלאַנג־עפעקטן, אַלערליי אילוזיעס און מיטרייסנדיגע בילדער פון דער נאַטור, פון דער סטיכיע (שטורעמס, שרפות, פאַרפלייצונגען א. אַז. וו.), וואָס דער רעזשיסאָר פון דער בינע־פאַרשטעלונג קען גאָר וועגן זיי ניט חלומ׳ען, ווערן נאָרמאַל, נאַטירלעך און נויטיג אין אַ פילם. און גראָד דערפאַר, וואָס דער פילם האָט די מעגלעכקייט צו שפּרינגען פון אָרט צו אָרט און איבערצוגיין מיט מאָמענטאַנער שנעלקייט פון איין דראַמאַטישער אַקציע צו אַ צווייטער, ווערט נויטיג פאַר דעם פילם־שאַפער אויסצונוצן אַט־די מעגלעכקייטן און מיטטיילן דעם פילם אַן אימפּעט, אַ דינאַמישקייט

און אַ פאַרשיידנאַרטיגקייט פון אַקציע. אַט־די קוואַליטעט פון אימפעט און קאָנצענטרירטע דראַמאַטישע עפּיזאָדן, די קוואַליטעט פון פאַרשיידנ־אַרטיגער סביבה און ראַשיגער אַקציע איז אַ גרונט־שטריך פון פילם־סטיל, פון דער פילם־קונסט. ווען אַ גוטע פּיעסע זאָל פאָטאָגראַפירט און פאָנאָ־גראַפירט ווערן פּינקטלעך ווי זי ווערט געשפּילט אויף דער בינע, וואָלט זיך באַקומען אַ שלעכטער פילם, ווייל עס וואָלט דאָרט געפעלט די פילמישקייט, די קוואַליטעט פון אימפעט און פון דעם ברייטן דרויסן.

דער דרויסן איז גאָר אַ וויכטיגער ענין אין דעם פילם. אין טעאַטער איז די שפּיל איינגעפּאַסט אין אַן ענגער פיזישער ראַם, אין דעם בינע־קאַסטן. דער פילם האָט ניט קיין פיזישע שפּיל־ראַם. ס'איז טאַקע אמת, אַז באַזונדערע סצענעס מוזן איינגעפּאַסט ווערן אין אַ ראַם, כדי מען זאָל זיי קענען פאָטאָגראַפירן. אָבער דאָס איז ניט דער עיקר אין אַ פילם. דער עיקר איז דאָס פאַרקערטע: די פעיאיגקייט פון דעם פילם צו באַ־הערשן דעם דרויסן. דאָס איז אייגנטלעך דער פונדאַמענטאַלער אונטער־שייד צווישן פילם און בינע־שפּיל. די נאַטור אין איר גאַנצער אימ־פּאָזאַנטקייט און דראַמאַטיזם, — בערג און טאָלן, וועלדער און פעלדער, טייכן און ימים, פאַרפּלייצונגען און שטורעמס, מאַסן־אַקציע און ברייטע שטרעקעס, — דאָס איז אַ גרונט־שטאָף פון דעם פילם. די דערפינדונג פון דעם שפּרעך־פילם האָט אויף אַ ווײַלע איינגעהאַמעוועט אַט־די מעגלעכ־קייט צו באַהערשן דעם דרויסן, ווייל צום אָנהויב איז נויטיג געווען אַן אָפּגעשלאָסענער צימער אויף צו רעקאָרדירן די קלאַנגען און זיי באַשיצן פון אַרומיגן גערויש. איצט אָבער איז עס מעגלעך אויפצונעמען און פילטרירן קלאַנגען אין דעם גערויש און וויר־וואַר פון אָפענעם דרויסן.

מיר האָבן ביז איצט גערעדט וועגן דעם קינסטלערישן פילם, וואָס האָט צו טאָן מיט טעאַטראַלישע עלעמענטן. אָבער דער דאָקומענטאַלער פילם, וואָס נעמט־אויף מעכאַניש פאַרשיידענע דערשיינונגען, ווי זיי זיינען אין דערווירקלעכקייט, האָט אַן אייגענע קוואַליטעט פון דראַמאַטיזם. דער גייסטיגער האָריזאָנט פון דעם מאָדערנעם מענטשן ווערט אויסגעברייטערט דורך דעם, וואָס ער קען מיט די אייגענע אויגן זען ווייטע לענדער און פאַרשיידענע געשעענישן אין אַלע טיילן פון דער וועלט. די דאָקומענטאַלע פילמס פאַרמאָגן אַ דראַמאַטישן רושם שוין דערמיט אַליין, וואָס זיי בינדן צונויף דעם איינצעלנעם מענטשן מיט דער גרויסער גאַרער וועלט, ברענגען אים אַנטפּלעקונג און איבעראַשונג, מאַכן לעבעדיג פאַר זיינע אויגן אַלערליי עקזאָטישע לענדער, פעלקער, געשעענישן. אויב אין טעאַטער

גילט בלויז אין מין ליטעראַטור, — דראַמאַטישע, — קען דער פילם ברענגען אין אַ מיטרייסנדיגער ספּעקטאַקולערער פאָרם פאַרשיידענע סאָרטן ליטעראַטור, — דראַמע, באַשרייבונג, רעפּאָרטאַזש (כראָניק, „ניוס־רילס"), וויסנשאַפט, רייזע־באַשרייבונג א. אַז. וו. דאָ פאַרמאָגט דער פילם אַ קראַפט, וואָס מען קען זי ניט געפינען ניט אין טעאַטער און ניט אין דער ליטעראַטור, — די קראַפט פון ווייזן זאַכן און מענטשן אַקוראַט ווי זיי זעען אויס.

אָבער גראָד די פאַרשיידנאַרטיגקייט פון די רוי־שטאָפן, מיט וועלכע דער פילם באַנוצט זיך, מאַכט שווערער און קאָמפּליצירטער דעם פּראָצעס פון סינטעזירן, פון פאַרשמעלצן אין אַן אָרגאַנישער גאַנצקייט, די פאַר־שיידנאַרטיגע שטאָפן. די פּראָבלעם פון סינטעז באַשעפטיגט דעם פילם־שאַפער אין יעדער סצענע באַזונדער און אין דעם צונויפשטעל און דער פאַרבינדונג פון די באַזונדערע סצענעס. אין דער פּיעסע אויף דער בינע איז דאָס קיין פּראָבלעם ניט. דער דראַמאַטורג אַליין באַזאָרגט דעם סדר פון די באַזונדערע סצענעס. די דראַמאַטורגישע קאָנסטרוקציע גיט דעם רעזשיסאָר דעם גרונט־פּלאַן פאַר זיין סצענישער אויפפירונג. אַנדערש איז עס אין דעם פילם. דאָ גילט שוין ניט דער פּלאַן פון דער בינע־פּיעסע. דאָ איז שוין נויטיג צו שאַפן אַ דראַמאַטישע און ספּעקטאַקולערע גאַנצקייט פון הונדערטער ברעקלעך. אפילו ווען דער דראַמאַטורג פאָלגט־נאָך אַן איינפאַכן קורס פון אַנטוויקלען זיין גרונט־סיטואַציע און זי דערפירן צו אַ קלימאַקס, האָט דער פילם־צוזאַמענשטעלער אַלץ צו טאָן מיט וועלר־ווייסט־וויפיל צעברעקלטע און צעפּיצלטע סצענעס, און ס'איז ווייט ניט אַלצאיינס אין וועלכער אָרדענונג די באַזונדערע סצענעס וועלן צונויפ־געקלעפּט ווערן.

יאָ, בוכשטעבלעך צונויפגעקלעפּט. ווייל דער מעכאַנישער פּראָצעס פון סינטעזירן די באַזונדערע סצענעס איז אַ פּראָצעס פון „שניידן" און „קלעפּן". אויף איין־און־דער־זעלביגער פילם־לענטע זיינען פאָטאָגראַפירט פאַרשיידנאַרטיגע סצענעס, וואָס דראַמאַטיש האָבן זיי ניט קיין דירעקטע שייכות איינע מיט דער אַנדערער. די באַזונדערע פאָטאָגראַפירטע סצענעס ווערן מיט אַ שער אָפּגעשניטן פון דער פילם־לענטע און דערנאָך צונויפ־געקלעפּט אין אַ געוויסער אָרדענונג. אָט־דער פּראָצעס פון צונויפקלעפּן די באַזונדערע סצענעס איז אין דעם פילם אַנטוויקלט געוואָרן ביז צו אַ קונסט, די קונסט פון מאָנטאַזש, פון צונויפשטעל.

די דאָזיגע קונסט איז מיט באַזונדערן עפעקט אָנגעווענדט געוואָרן

אין די שאַפונגען פון דער סאָוועטישער סינעמאַטאָגראַפיע (פילם־קונסט). איינער פון די אָנגעזעענסטע מייסטער און טעאָרעטישע אויטאָריטעטן פון מאָנטאַזש איז סערגעי אייזנשטיין. ער האָט באַוויזן, אַז ווען צוויי אָפּ־געזונדערטע סצענעס ווערן קאָמבינירט, באַקומט זיך אין סך־הכל ניט בלויז די סומע פון די צוויי סצענעס, נאָר אַ גאַנץ נייע קוואַליטעט, וועלכע שטאַמט פון דער ווירקונג און געגן־ווירקונג פון די צוויי סצענעס. ווען אין איין מאָמענט זעט איר אויף אַ פילם אַ הוליאַנקע אין אַ רייכן הויז און אין דעם צווייטן מאָמענט ווייזט מען אייך אַ הונגער־סצענע פון אָרעמע פויערים, שאַפט דער קאָנטראַסט גופא אַ דראַמאַטישן רושם, וואָס קיין איינע פון די צוויי סצענעס פאַרמאָגט ניט באַזונדער. ווען אין איין מאָמענט זעט איר, ווי האָפערדיגע לאַשיקעס טאַנצן אַרום אויף אַ פעלד און אין אַ צווייטן מאָמענט ווייזט מען אייך ווי יונגע ווייסע־חברה׳ניקעס שפּילן אויף אַן אָפענעם פּלאַץ, באַקומט זיך אין סך־הכל אַ געוויסער פּירוש, אַ געוויסע אַנאַלאָגיע, וואָס קיין איינע פון די באַזונדערע סצענעס האָט ניט.

מאָנטאַזש, ווי רעזשי, קען זיין אָריגינעל און שעפעריש, אָדער „לעבנס־טריי" און שאַפונגסלאָז. עס איז ניט קיין גרויסע קונסט אויסצו־סאָרטירן די פאַרשיידענע שטיקלעך פילם און זיי צוזאַמענקלעפּן אַזוי, אַז עס זאָל זיך באַקומען אַ לאָגישער צונויפבונד. אַזאַ מין מאָנטאַזש פלעגט געוויינטלעך אָנגעווענדט ווערן אין די פילמס, ביז די סאָוועטישע סינע־מאַטאָגראַפיע האָט אַרויסגעבראַכט און אַנטוויקלט דעם פּרינציפּ פון שעפערישן מאָנטאַזש. איצט ווערט דער דאָזיגער פּרינציפּ שוין אָנגע־ווענדט — מיט מער דערפאָלג אָדער ווייניגער — אומעטום, וואו עס ווערן געמאַכט קינסטלערישע פילמס. האָליוואוד, דער צענטער פון דער אַמערי־קאַנער פילם־אינדוסטריע, האָט אין דעם דאָזיגן פּרט אַרויסגעבראַכט אַ ריי גרויסאַרטיגע אָריגינעלע קינסטלער.

די אַמאָליגע ויכוחים וועגן דעם וואָס עס איז עכטער און בעסער, פילם אָדער בינע־שפּיל, האָבן שוין היינטיגע צייטן קיין האַפט ניט. די בינע קען ניט קאָנקורירן מיטן פילם אין פּרט פון מעכאַנישער רע־פּראָדוקציע און מאַסן־פאַרשפּרייטונג, און דער פילם קען ניט קאָנקורירן מיט דער בינע אין פּרט פון דירעקטן צונויפבונד צווישן די שפּילער און דעם עולם. אויך קען דער טעאַטער ניט באַהערשן דעם דרויסן אָדער באַנוצן זיך אין אַ וועזנטלעכער מאָס מיט דעם פּרינציפּ פון מאָנטאַזש. אויף אַזויפיל זיינען דאָס צוויי באַזונדערע געביטן פון טעאַטראַלישן און דראַמאַטישן אויסדרוק, וואָס איינער באַווירקט און דערגאַנצט דעם צווייטן.

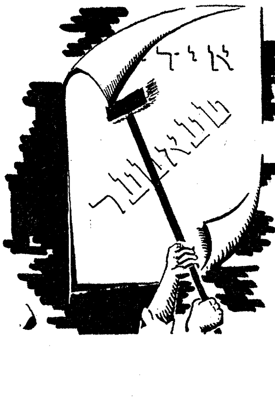
די ווירקונג צווישן טעאַטער און פילם איז אַ געגנזייטיגע. עקאָנאָמיש האָט די פילם־אינדוסטריע געקראָגן די איבערהאַנט איבער דער בינע. אין אַ געוויסן זין דינט איצט די בינע ביים פילם, און דראַמאַטורגן שרייבן זייערע פּיעסן מיט אַן אויג פאַר האָליוואָוד. דער שכל איז אַ פּשוט'ער: גראָד דערפאַר, וואָס אַ פילם ווערט געשאַפן בלויז איין מאָל און קען דערנאָך געניצט ווערן אין אַן אומבאַגרענעצטער צאָל קאָפּיעס פאַר אַן אומבאַגרענעצטער צאָל פאָרשטעלונגען אָן ווייטערדיגע פּראָדוקציע־קאָסטן, איז עס מעגלעך אויסצוגעבן ריזיגע סומען אויף איינצלנע פילמס און צו צאָלן פאַבלהאַפטע געהאַלטן צו דראַמאַטורגן, פירנדיגע שוי־שפּילער, רעזשיסאָרן און אַנדערע עקספּערטן. ממילא זוכן די דראַמאַטורגן און טעאַטער־אונטערנעמער צו מאַכן זייער בינע־אויפפירונג פילם־פּיאיג. סיי דער אינהאַלט פון די פּיעסן אין קאָמערציעלן טעאַטער און סיי זייער סטיל ווערט באַווירקט פון אַט־דער אָריענטאַציע אויף „האָליוואָוד״.

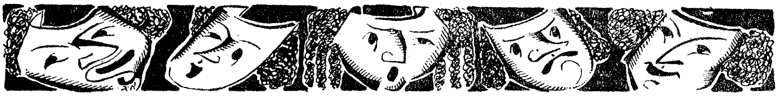
נאָר די פילם־אינדוסטריע קען אויך ניט אויסקומען אָן דער לעבע־דיגער בינע. גראָד דערפאַר, וואָס די פּראָדוקציע־קאָסטן פאַר פילם זיינען אַזוי גרויס, לוינט זיך פאַר די פילם־אונטערנעמער אויסצונוצן די בינע ווי אַ פּרוביר־סטאַנציע פאַר אַלערליי פּיעסן. אַ בינע־אויפפירונג קאָסט אַ קלייניגקייט אין פאַרגלייך מיט אַ דורכשניטלעכן פילם־בודזשעט. דעריבער אינוועסטירן פילם־אונטערנעמער קלענערע סומען אין בינע־אויפפירונגען מיט דעם חשבון, אַז אויב עס וועט זיך אויף דער בינע באַקומען אַ שפּיל, וואָס וועט אויסנעמען ביי דער קריטיק און ביי די צושויער, וועט מען די שפּיל קענען פאַרוואַנדלען אין אַ פילם. אין פרט פון רעקלאַמע אַליין האָט אַ בינע־אויפפירונג אַ גרויסן ווערט פאַר די פילם־אונטערנעמער און צוליב דעם אַליין לוינט זיך זיי צו אינוועסטירן באַ־דייטנדיגע סומען אויף צו שטעלן און אויספּרובירן פּיעסן אויף דער בינע.

אויך דינט די בינע פאַר דער פילם־אינדוסטריע ווי אַ רעזערוואואַר און אַ פּרוביר־סטאַנציע פאַר נייע שוישפּילער. עס האָט זיך נאָך דערווייל ניט אַנטוויקלט קיין טיפּ שוישפּילער, וואָס איז אויסגעוואַקסן אין די פילמס. די כאַאָטישע פילם־אינדוסטריע, וואָס פאַרשווענדט מיליאָנען אין דער ווילדער קאָנקורענץ פון די פאַרשיידענע פירמעס איבערצושטייגן איינע די אַנדערע, האָט נאָך ניט באַוויזן צו אַנטוויקלען קיין לערן־אַנשטאַלטן פאַר פילם־שוישפּילער. די פילם־אינדוסטריע קריגט אירע שוישפּילער פאַרטיגע פון דער בינע אַראָפּ. די מערסטע „סטאַרס״ און אַנערקענטע אַנסאַמבל־שפּילער פון די פילמס האָבן הינטער זיך אַ לענגערע

בינע־קאַריערע און בינע־שולונג. אויף צוצופּאַסן זיי צו דער טעכניק פון „שפּילן פאַר דער קאַמערע", ווערן זיי „אַריינגענומען אין דער לערע" אינדיווידועל ביז זיי לערנען זיך אויס די מלאכה. עס איז, פאַרשטייט זיך, מעגלעך צו אַנטוויקלען פילם־שוישפּילער דורך סיסטעמאַטישער שולונג. די אַמעריקאַנער פילם־אינדוסטריע, די גרעסטע אין דער וועלט, זאָרגט אָבער ווייניג וועגן דערציען אירע קאַדרען. זי פאַרלאָזט זיך אויף דעם אָפענעם מאַרק, וואו בעלנים צו שפּילן אין די פילמס זיינען דאָ הונדערט פאַר איינעם, און פון די הונדערט קען מען איינעם אויסקלייבן.

עס פאַרשטייט זיך, אַז אין אַ סביבה פון קרעמערישקייט, אין אַ סיסטעם, וואָס איז אָריענטירט דורכאויס אויף פּראָפיטן, קען מען ניט רעדן וועגן קיין פרייער און שעפערישער פילם־קונסט. דאָס קינסטלעריש־עכטע גילט אין דער פילם־אינדוסטריע נאָר אויף אַזויפיל, אויף וויפיל עס דינט ווי אַ מיטל צו פאַרקויפן דעם פילם צו אַ גרעסערער צאָל צו־שויער. נאָר דאָס זעלביגע איז אמת אויך בנוגע דעם קאָמערציעלן טעאַטער. ווי אַ קונסט־דיסציפּלין, ווי אַ מיטל (בעסער געזאָגט — אַ קאָמפּלעקס מיטלען) פאַר שעפערישן אויסדרוק איז דער פילם אַ גרויסער און וויכטיגער צוגאָב צו דער מענטשלעכער קולטור. ניט נאָר גיט דער פילם דער דראַמע אַ ברייטן פאַרנעם, — ער פאַרוואַנדלט די וועלט אין אַ דראַמע. ניט נאָר איז דער פילם אַ מעכאַניש־רעפּראָדוצירטער אַרטיקל, וואָס לאָזט זיך פאַרקויפן צו מיליאָנען צושויער, ס'איז אויך אַ מעכטיגער אינסטרומענט פאַר מאַסן־דערציאונג — צום גוטן אָדער צום בייזן.

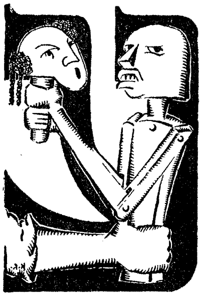




ניינצנטער שמועס

וועגן ראַדיאָ־דראַמע

אויפן שוועל פון דער טעלעוויזיע־עפּאָכע. — וואָס באַשטימט דעם כאַראַקטער פון ראַדיאָ־דראַמע? — קאָמפּאַקטע אַקציע. — שילדערונג דורך קלאַנג. — די ראָל פון נאַראַטאָר. — דאָס מיטשאַפן פון דעם צוהערער. — די דראַמאַטישע קראַפט פון ראַדיאָ־מיטטיילונג.



עס וואָלט זיך וועלן, אַז די שמועסן וועגן פילם, ראַדיאָ און טעלעוויזיע זאָלן אין דעם בוך איינגעפּאַסט ווערן מיט לויזע בלעטלעך, אַזוי אַז מען זאָל זיי צו יעדער צייט קענען אַרויסנעמען און איינפּאַסן אַנדערע. ווייל דאָס, וואָס ווערט היינט געזאָגט וועגן מעכאַניש־רעפּראָדוצירטן טעאַטער, קען מאָרגן — אין דער ליכט פון די נייעסטע דערפינדונגען — קלינגען אַלטמאָדיש און אויסגעשפּילט. אין די שאַפעס פון די אַמעריקאַנער אינדוסטריעלע מאַגנאַטן און מאָנאָפּאָליסטישע טראָסטס זיינען נאָך פאַר דער מלחמה געלעגן פאַר־שלאָסן אַלערליי „רעוואָלוציאָנערע“, עפּאָכע־מאַכנדיגע דערפינדונגען, וואָס זיינען בכיון צוריקגעהאַלטן געוואָרן פון מאַרק, ווייל זייער איינפירונג אויף אַברייטן מאַסשטאַב האָט נאָך געקענט פירן צו „עקאָנאָמישער דיסלאָקאַציע“, צו אַ שאַרפער צערודערונג פון דער פּראָפיט־סיסטעם. כל־זמן עס זיינען אינוועסטירט ביליאָנען אין דער פּראָדוקציע פון אַ געוויסער סחורה און עס זיינען דאָ אויפן מאַרק גרויסע זאַפּאַסן פון דער דאָזיגער סחורה, לוינט זיך ניט פאַר די אונטערנעמער איינצופירן נייע דער־פינדונגען, וואָס זאָלן מאַכן די אַלטע מאַשינעריע און די זאַפּאַסן פּראָדו־צירטע אַרטיקלען פאַר ווערטלאָז. נאָר אַזוי שנעל ווי עס וועט זיך „לוינען“,

וועט די ראַדיאָ־אינדוסטריע איבערגיין אויף מאַסן־פּראָדוקציע פון טעלעוויזיע־אַפּאַראַטן און אויף ראַדיאָ־אַפּאַראַטן, וואָס גאַראַנטירן אַ קלאָרע און דייטלעכע אויפנאַם אונטער אַלע אַטמאָספערישע באַדינגונגען.

ווען דער טעלעוויזיע־אַפּאַראַט וועט אין מיליאָנען היימען פאַרנעמען דעם פּלאַץ פון דעם ראַדיאָ־קעסטל, וועט ממילא אָפּשטאַרבן די ניי־אַנטוויקלטע טעכניק און קונסט פון ראַדיאָ־דראַמע, פּונקט ווי מיט דער פאַרשפּרייטונג פון דעם שפּרעך־פילם זיינען אַראָפּ פון מאַרק די שטומע פילמס און מיט זיי איז פאַרשוואונדן דער שוישפּילערישער סטיל פון שטומער אויסדריקלעכקייט און דער סטיל פון דער „מואווי״־פּאַבולע, וואָס איז אָנגעוויזן אויף דייטלעכער, בילדלעכער אַקציע, גיכער ווי אויף דראַמאַטישע רייד.

מיר קענען שוין איצט פאָרויסשפּירן די מעגלעכקייטן פון טעלעוויזיע און די ענדערונגען, וואָס זיי וועלן אַריינברענגען אין דעם שטוביגן און געזעלשאַפטלעכן לעבנס־שטייגער. אין אַ פינצטערן צימער וועט די פאַמיליע זיך אוועקזעצן באַקוועם אַנטקעגן דעם טעלעוויזיע־אַפּאַראַט און דורך אַ דריק פון אַ קנעפּל אַריינברענגען אין שטוב אַריין די גאַרע ווייטע וועלט. ספּאָרט־ענטוזיאַסטן אין בוענאָס איירעס וועלן קענען זען און הערן אַן אַטלעטישן קאָנטעסט אין אַ ניו יאָרקער אַרענע; אַ פּאַראַד אויף דעם רויטן סקווער אין מאָסקווע וועט געזען ווערן אין אַלע עקן וועלט; מיליאָנען צושויער אויף פינף קאָנטינענטן וועלן מיט שפּאַנונג און שוידער נאָכפאָלגן די רעטונג־אַרבעט נאָך אַן ערד־ציטערניש אין יאַפּאַן; קיין וואָרט און קיין שאָרך וועט ניט פאַרלאָרן גיין פאַר מיליאָנען סענסאַציע־שלינגער פון דעם נייעסטן און פּיקאַנטסטן מאָרד־ אָדער גט־פּראָצעס; צו דער פּרעמיערע פון אַ נייער אָפּערע אָדער פילם וועט „קומען״ אַן עולם פון מיליאָנען מענטשן. דאָס אויג וועט זיך האָבן אויסגעגלייכט מיט דעם אויער אין פּרט פון אָפּשאַפן דיסטאַנץ און זען איבער אָקעאַנען און קאָנטינענטן. עס וועט בפועל ממש מאַטעריאַליזירט ווערן שעקספּיר׳ס פראַזע, אַז „די וועלט איז אַ בינע״. יאָ, די וועלט — אַ בינע און די שטוב מיט דעם טעלעוויזיע־צימער — דער צענטער פון דער וועלט. די אַרכיטעקטאָרן וועלן שוין אַכטונג געבן, אַז די נייע דירות זאָלן זיין אַזוי געבויט, אַז דער הויפּט־צימער זאָל זיין אַ לענגלעכער, כדי די בני־בית זאָלן קענען זיצן אַ ביסל פון דער ווייטנס פון דעם טעלעוויזיע־אַפּאַראַט און זען די בילדער קלאָר און אין דער געהעריגער פּראָפּאָרציע. די אַנדערע צימערן וועלן ממילא זיך דאַרפן צופּאַסן צו דער פאָרם פון דעם

טעלעוויזיע־צימער. דירות וועלן באַקומען אַן אַנדער פּנים, טעלעוויזיע־וואוינונגען און הייזער וועלן ווערן אַ כאַראַקטער־שטריך פון דער נייער אַרכיטעקטור.

און דעמאָלט — דעמאָלט וועט מען זיך דערמאָנען מיט גוטמוטיקן חוזק אָן יענע „פּרימיטיווע" יאָרן, ווען דאָס ראַדיאָ־קעסטל איז געווען „בלינד" און ווען דער אַנאָנסער האָט מיט זיין איבערטריבן־דייטלעכער, פיין־מאָדולירטער ראַדיאָ־שטים „באַשריבן" אַ ספּאָרט־קאָנטעסט, אַ פּאָליטישע פאַרזאַמלונג, אַ פּאַראַד, אַ פאַרפליִיצונג. מע וועט זיך דערמאָנען, ווי די ראַדיאָ־צוהערער האָבן זיך אײַנגעשפּאַנט געמוזט פאַרלאָזן אויפן אויער כדי צו „זען" געשעענישן אין דעם פּראָצעס פון געשען. מע וועט זיך דערמאָנען ווי אַלערליי דראַמעס און קאָמעדיעס זיינען געקומען אויף די לופט־כוואַליעס אין שטוב אַריין בלויז ווי רייד, בלויז ווי דיאַלאָג און נאַטוראַליסטישע קלאַנגען, — אַ סקריפּ פון אַ טיר, אַ שאָס פון אַ רעוואָלווער, דעם געשווענק פון אַ שיף. אין יענע „פּרימיטיווע" יאָרן האָט דער אויער געמוזט דינען זו אַ פאַרמיטלער צווישן דעם וואָרן בילד און דער מענטשלעכער פאַנטאַזיע, וואָס האָט זיך פאַרגעשטעלט דאָס בילד. איצט איז ווידער איינגעשטעלט געוואָרן אַ נאַטירלעכער באַלאַנס פון די חושים: דער אויער הערט קלאַנגען, דאָס אויג זעט בילדער, און דורך דעם כישוף־קעסטל, וואָס הייסט טעלעוויזיע־אַפּאַראַט, ווערט דער מענטש אַ דירעקטער, אָן אוממיטלבאַרער צושויער און בייוואוינער פון דער פרישצאַפּלדיקערווירקלעכקייט, פון דער וועלט־דראַמע. ס'איז שוין מער ניט נויטיק אָנצוקומען צו דער פאַרמיטלונג פון אַ מעכאַנישן רעקאָרד, אַ פילם, אויף צו זען וואָס סע טוט זיך אויף דער וועלט. דער צייט־פאַרלוסט צווישן דער געשעעניש און דעם פילם איז שוין געוואָרן איבעריק. ס'איז שוין ניט נויטיק צו וואַרטן טעג אָדער וואָכן, ביז די כראָניק־פילמס, די „ניוסרילס" וועלן ברענגען די וועלט־פּאַסירונגען פאַר אייערע אויגן. פריער האָט בלויז דער אויער, מיטן כוח פון ראַדיאָ, איינגענומען און אָפּגעשאַפט צייט און דיסטאַנץ; איצט האָט אויך דאָס אויג באַזיגט אָט די צוויי איביגקייטן.

ווי וויט זיינען מיר פון אָט־דער טעלעוויזיע־צוקונפט? זיכער וועט זי קומען פריער איידער די בלעטער פון אָט־דעם בוך וועלן ווערן געל פון עלטער. אַלץ איז שוין איצט פאַרטיק אויף איבערצושליסן די ראַדיאָ־אינדוסטריע אויף טעלעוויזיע: די דערפינדונגען, די פּראָדוציר־מאַשינעריע, דער טעכנאָלאָגישער מעטאָד. פריער איז עס געווען אַ פראַגע

פון אויסציען די איינפירונג פון טלעוויזיע אויף אַ גענוג־לאַנגער צייט, כדי אויסצומיידן די אַזוי־גערופענע „עקאָנאָמישע דיסלאָקאַציע". איצט וואַרטן מיר, אַז די וועלט זאָל זיך צוריקקערן צו פרידלעכער מי נאָך דער פאַרניכטונג פון דער פאַשיסטישער בעסטיע.

ממילא האָבן מיר אַ געפיל, אַז מיר רעדן וועגן „נעכטיגן טאָג", ווען מיר באַטראַכטן די פראַגע פון ראַדיאָ־דראַמע. נאָר אין אונזער צייט איז עס נאָך אַ יונגע און אַ וואַקסנדיגע קונסט, אַ נייע קונסט געבוירן פון דער מאָדערנער טעכניק. ס'איז איבעריג צו זאָגן, אַז קלאַנג און דאָס גערעדטע וואָרט זיינען די הויפּט־מיטלען פון דער ראַדיאָ־דראַמע. דאָ איז שוין ניט שייך צו רעדן וועגן סינטעטישן טעאַטער, וועגן אַ צונויפגאָס פון דעם געזעענעם מיטן געהערטן. דאָ איז שוין ניט שייך קיין דעקאָראַציע, קיין אַרכיטעקטאָרישע טעאַטער־פאָרם, קיין קאָסטיום און גרים. דאָס גערעדטע וואָרט און דער מעכאַניש־געשאַפענער קלאַנג איז דאָ דער אָנהויב און דער סוף פון טעאַטער.

נאַטירלעך דיקטירט דאָ אַ געוויסע פאָרם פון אויסדרוק פאַרן דראַמאַטורג, פאַרן שוישפּילער און פאַר דעם רעזשיסאָר פון אַ ראַדיאָ־דראַמע. דער פאַקט, וואָס ראַדיאָ־צייט איז טייער, צווינגט דעם דראַמאַטורג צו קאָנדענסירן זיין פאַבולע אַזוי, אַז די גאַנצע דראַמע זאָל קענען דורכגעפירט ווערן אין דעם משך פון אַ שעה אָדער גאָר אַ האַלבער שעה. דאָ קען שוין דער דראַמאַטורג זיך ניט פאַרגינען איבערצורייסן די שפּאַנונג פון דער שטייגנדיגער אַקציע דורך רואיגע מאָמענטן, בפרט נאָך, אַז ער קען זיך סיי־ווי ניט באַנוצן מיט דעם מאָמענט פון ספּעקטאַקל און צערעמאָניאַל, ווי דאָס איז מעגלעך אויף דער בינע. ממילא איז אַ ראַדיאָ־דראַמע קאָמפּאַקטער און שפּאַנענדיגער, ווי אַ בינע־דראַמע אָדער אַ פילם. אי עס זיינען דאָרט דאָ ווייניגער זייטיגע, באַהילפיגע אַקציעס, אי די הויפּט־אַקציע באַוועגט זיך מיט אַ שנעלערן טעמפּאָ.

די אַל־וויכטיגקייט פון דעם גערעדטן וואָרט אין דער ראַדיאָ־דראַמע שטעלט ממילא שטרענגע פאָדערונגען צום ראַדיאָ־דראַמאַטורג אין פּרט פון דיאַלאָג. אויף דער בינע קען אַ שלאַבערדיגע, פּאַסיווע פראַזע געקרעפטיגט און דינאַמיזירט ווערן דורך דער מיזאַנסצענע, צי דורך די „טועכצן" („ביזנעס") פון דעם שוישפּילער. אין אַ ראַדיאָ־דראַמע איז דאָס אוממעגלעך. דאָ מוז דער דיאַלאָג פאַרמאָגן אַ מאַקסימום אויסדריקלעכקייט און לויטערקייט. נאָך מער: דער דיאַלאָג דאַרף זיין אי דראַמאַטיש־אָנגעזעטיגט, אי באַשרייבעריש.

געוויינטלעך ווערט אין אַ ראַדיאָ־דראַמע אַריינגעפירט אַ דערציילער, אַ נאַראַטאָר. אויף דער בינע ווערט דאָס טיילמאָל געטאָן אָדער ווי אַ „חנ׳דל“, אָדער ווי אַ דערגאַנצונג צו דער אַקציע, באַזונדער ווען עס האַנדלט זיך וועגן דער אינסצענירונג פון אַ ראָמאַן, פון וועלכן בלויז עטלעכע עפּיזאָדן זיינען דראַמאַטיזירט. דער נאַראַטאָר פאַרבינדט איין עפּיזאָד מיט אַ צווייטן און דערציילט די צושויער וועגן די פּאַסירונגען, וואָס אויף דער בינע זעט מען זיי ניט. אין אַ ראַדיאָ־דראַמע איז דער נאַראַטאָר אַ נויטיגער מיטשפּילער. ער ליפערט דעם עלעמענט פון באַשרייבונג, גיט איבער דורך ווערטער די לאָקאַליזאַציע פון דער שפּיל און פירט אַריין די צוהערער פון איין עפּיזאָד אין אַן אַנדערן. דער נאַראַטאָר אין אַ ראַדיאָ־דראַמע „פירט צונויף אַ וואַנט מיט אַ וואַנט“.

דער עלעמענט פון מעכאַנישן קלאַנג (להיפּוך דעם גערעדטן וואָרט) שפּילט אַ גרויסע ראָל אין דער „אויפפירונג“ פון אַ ראַדיאָ־דראַמע. נאַטוראַליסטישע קלאַנגען ווערן גענוצט ניט בלויז פאַר דראַמאַטישן עפעקט, נאָר אויך אויף פעסטצושטעלן די לאָקאַליזאַציע. דער „טשו־טשו“־קלאַנג פון דעם לאָקאָמאָטיוו ברענגט די אילוזיע פון אַן אייזנבאַן, דער ליאַרעם פון אויטאָמאָביל־האָרנס — די אילוזיע פון אַ גרויס־שטאָטישער גאַס. ס׳איז מעגלעך דורך קלאַנגען „אויסצומאָלן“ פאַרשיידנאַרטיגע סביבות: אַ פייפל פון אַ פּיסטאַשקע־אויוועלע, דאָס שפּילן פון אַ קאַטערינקע, דער אויסגעשריי פון אַ פּרוכט־פאַרקויפער, — און איר האָט אַ „בילד“ פון אַ גאַס אין אַ ניו יאָרקער סלאַם־געגנט. אַ געקלאַנג פון גלעזער, אַ געפילדער פון באַטרונקענע שטימען, דאָס שפּילן פון אַ ביליג לידל אויף אַ שפּיל־קעסטל, די פראַזע פון דעם באַרטענדער (שענקער) „וואַט׳ל יו העוו?“ („וואָס וועט איר טרינקען?“), — און איר האָט אַ „בילד“ פון אַ טיפּישן סאַלון (שענק). ס׳איז, דאַכט זיך, בלויז קלאַנג, ס׳איז אָבער „קאָלירפולער“ נאַטוראַליסטישער קלאַנג, וואָס ווערט אין דער פאַנטאַזיע שנעל און גרינג איבערזעצט אויף דער שפּראַך פון בילדער. דער רעזשיסאָר פון אַ ראַדיאָ־דראַמע פאַרלאָזט זיך אויף קלאַנג אין גאָר אַ גרויסער מאָס, כדי צו שאַפן סיי די פיזישע לאָקאַליזאַציע פאַר דער שפּיל און סיי די סאָציאַלע סביבה.

ס׳איז איבעריג צו זאָגן, אַז מוזיק פאַרנעמט אַ וויכטיגן אָרט אין דער ראַדיאָ־דראַמע. שוין אָפּגערעדט פון יענעם טיפּ ראַדיאָ־פאָרוויילונגען, וואו מוזיק איז דער עיקר, ווערט דער מוזיקאַלישער עלעמענט באַנוצט סיי פאַר די צוועקן פון „קאָליר“ און „סביבה“ און סיי אויף אויסצופילן

די צווישן־צייט פון איין עפּיזאָד ביזן צווייטן און שאַפן די אילוזיע פון צייט־איבעררייס. עס ענדיגט זיך אַן עפּיזאָד אין שטוב. דער צווייטער עפּיזאָד וועט דורכגעפירט ווערן אין אַן אַנדער אָרט; לויט דער פאַבולע איז צווישן די צוויי עפּיזאָדן אַריבער אַ שעה, צי אַ טאָג, צי אַ יאָר. באַלד נאָכן ערשטן עפּיזאָד שפּילט־אויף די מוזיק. דאָס שפּילן האַלט אַן בלויז עטלעכע סעקונדן, אָבער די אילוזיע פון צייט־איבעררייס איז געשאַפן, און דער איבערגאַנג צום צווייטן עפּיזאָד קומט פאַר גאַנץ „נאַטירלעך" פאַרן צוהערער. די מוזיק איז דאָ אַ „בריק" צווישן איין סצענע און אַ צווייטער.

(בכלל איז דער צושויער אָדער צוהערער אין טעאַטער דער „טאַלאַנט־פולסטער" אַנטיילנעמער אין דער טעאַטער־שפּיל. ס'איז גאָר ניטאָ אַזאַ קאָנוועניץ, אַזאַ מאַניר אָדער סימבאָלישע אַנדייטונג, וואָס דער עולם זאָל דאָס אילוזאָריש ניט אָננעמען פאַר גוט געלט. זאָגט אַן עולם אין טעאַטער, אַז אַ נאַקעטע בינע שטעלט מיט זיך פאָר אַ וואַלד, און ער וועט זיך אַן שווערינקייטן „אַריינלעבן" און אַריינגלויבן אין דעם ניט־געזעענעם וואַלד. צייכנט אָן אויף דער פּראָגראַם, אַז „דער פאָרהאַנג וועט פאַלן אויף אַ מינוט, כדי צו באַצייכענען אַ צייט־אינטערוואַל פון עטלעכע שעה", און דער עולם וועט אויפנעמען די קומענדיגע סצענע גלייך ווי זי וואָלט טאַקע פּאַסירט אין עטלעכע שעה אַרום. אין דעם דאָזיגן פּרט איז דער צושויער און צוהערער אַן אמת'ער מיטשאַפער פון דער טעאַטראַלישער אילוזיע. באַגלייך מיט דעם שוישפּילער האָט ער אי דעם באַוואוסטזיין, אַז ער איז אין טעאַטער, אי דעם אילוזאָרישן גלויבן, אַז די מעשה אויף דער בינע איז טאַקע אַן אמת'ע און אַז דער טעאַטער איז גאָר קיין טעאַטער ניט. די אָנהענגער פון נאַטוראַליסטישער „נאַטירלעכקייט" אין טעאַטער לאָזן אַרויס פון חשבון אָט־דעם מאָמענט פון דעם צושויער'ס שעפערישער פאַנטאַזיע, דעם פאַקט, וואָס דער צושויער לאָזט זיך גערן איינרעדן אַלער־ליי ניט־געזעענע סביבות. די ראַדיאָ־דראַמע נוצט אויס אָט־די גלויביגקייט פון דעם צוהערער מיט ניט ווייניגער עפעקט ווי די בינע.)

דער ראַדיאָ־שוישפּילער איז אינגאַנצן אָנגעוויזן אויף זיין שטים. ער האָט ניט קיין אַנדערע מיטלען אויף צו דערטראָגן צו די צוהערער דעם געדאַנקלעכן און עמאָציאָנעלן באַטרעף פון זיינע רייד. מימיק, זשעסט, פיזישער אויסזען, קאָסטיום, גרים, — די אַלע עלעמענטן, וואָס ווערן מיט אַזויפיל עפעקט גענוצט אויף דער בינע פאַר די צוועקן פון אויסערלעכער כאַראַקטעריזאַציע און פאַר דראַמאַטישן אויסדרוק, זיינען אויסגעשלאָסן

אין דער ראַדיאָ־דראַמע. דאָ דאַרף דער שוישפּילער „זשעסטיקולירן" דורך שטים־אינפלעקציע, דאָ דאַרף ער שאַפן אויסערלעכע כאַראַקטערי־זאַציע דורך דעם קאָליר און טעמבער פון זיין שטים, דורך דעם ריטם און טעמפּאָ פון זיין רעדן. אַלע אַנדערע אויסדרוק־מיטלען פון דעם שוי־שפּילער האָבן רעזיגנירט, און די שטים דאַרף טאָן אַלעמענס אַרבעט.

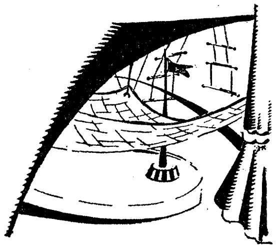
ממילא איז די אינטאַנאַציע, מאָדולאַציע, שטים־אינפלעקציע, דער ריטם און דער טעמפּאָ פון רעדן, — שוין אָפּגערעדט פון פּינקטלעכער, דייטלעכער אויסשפּראַך, — די וויכטיגסטע אייגנשאַפטן פון ראַדיאָ־שפּיל. דאָס הייסט אָבער בשום אופן ניט, אַז דער שוישפּילער קען זיך דאָ איינ־גאַנצן פאַרלאָזן אויף געקינצלטער דעקלאַמאַציע, אויף שטים־עפעקטן. ניין, אויב ער ברענגט מיט זיך ניט קיין קינסטלערישע שפּירונג פון דעם פאָרגעשטעלטן כאַראַקטער, וועלן ניט העלפן קיין שטים־קונצן. גראָד דערפאַר, וואָס ער האָט ניט קיין אַנדערע מיטלען פאַר דראַמאַטישן אויס־דרוק, דאַרף ער מיטטיילן דעם אמת דורך זיין שטים. אויף דער ראַדיאָ זיינען ליידיגע „אָנשטעלן" פּונקט אַזוי אָנשטעלעריש ווי אויף דער בינע. — מעג דער שוישפּילער פאַרמאָגן אַ פיינע שטים און זי באַנוצן לויט אַלע כללים פון דער ראַדיאָ־קונסט.

מיר האָבן דאָ גערעדט וועגן דער ראַדיאָ־דראַמע אין דעם זעלביגן זין ווי מיר פאַרשטייען דאָס וואָרט דראַמע אויף דער בינע. נאָר ריכטיגער וואָלט געווען צו רעדן וועגן ראַדיאָ־טעאַטער, ווייל אויך אויף די לופט־כוואַליעס לאָזט זיך אויסשפּילן אַ פאַרשיידנאַרטיגע גאַמע טעאַטראַלישע זשאַנערן, — פון דער קאָנצענטרירטער „הויכער" טראַגעדיע, ביז דעם לוסטיגסטן פאַרס און בורלעסק. די עלעמענטן פון לייכטן פאַרווײלונג־טעאַטער, פון וואָדעוויל און אַפילו פון צירק לאָזן זיך גרינג צופּאַסן צום ראַדיאָ־טעאַטער. באַטירלעך איז דער זינגער און ווערטל־זאָגער — דער פּאָפּולערסטער טיפּ ראַדיאָ־פאַרווײלער. דאָס איז זיין סטיכיע. אָבער אַלערליי אויסטערלישע בייז־וואונדערס פון דער צירק־משפּחה קענען אויך ברענגען זייער בייטראָג צו דער ראַדיאָ־פּראָגראַם. סאָליסטן אויף משונה־דיגע עקזאָטישע אינסטרומענטן, ווענטרילאָקויסטן (בויך־ריידער), מענטשן מיט גראָטעסקע שטימען, צי מיט אַ גראָטעסקן אופן פון רעדן פילן זיך גאַנץ היימיש אין דער משפּחה לופט־קאָמעדיאַנטן. אויף וויפיל קונציגע קלאַנג־אַראַנזשירונגען שאַפן די אילוזיע פון וויזועלע בילדער, דערטראָגט די ראַדיאָ־פּראָגראַם צו די צוהערער אויך אַ באַשטימטע אילוזיע פון אַ ספּעקטאַקל, אַ „שאָו".

עס פאַרשטייט זיך, אַז מיר באַטראַכטן ניט די ראַדיאָ הויפּטזאַכלעך ווי אַן אינסטרומענט פאַר מעכאַנישער רעפּראָדוקציע פון טעאַטער־פאָר־ווייזלונג. די פאָרווייזלונג־פּראָגראַמען זיינען בלויז איין אַספּעקט פון דער ראַדיאָ און אפשר ניט דער וויכטיגסטער. דער פאַקט, וואָס דאָס ראַדיאָ־קעסטל בינדט צונויף דעם צוהערער מיט דער גאַרער וועלט; דער פאַקט, וואָס פּאַסירונגען אין אַלע עקן וועלט ווערן מאָמענטאַן מיטגעטיילט צו מיליאָנען מענטשן; דער פאַקט, וואָס איר זיצט אין אַ דירה אין ניו יאָרק און הערט ווי אימיצער האַלט אַ רעדע אין לאָנדאָן אָדער מאָסקווע, — דער פאַקט, וואָס דאָס כישוף׳דיגע ראַדיאָ־קעסטל האָט פאַר אייך אָפּגעשאַפט צייט און רוים איז אַ סך דראַמאַטישער ווי די שטאַרקסטע דראַמע און אַ סך מער פאַרווײלעריש ווי די לוסטיגסטע פאָרווייזלונג־פּראָגראַם.

די נייע פאָרמען פון דראַמאַטישן אויסדרוק, וואָס זיינען אַנטוויקלט געוואָרן דורך דער ראַדיאָ־דראַמע, זיינען זייער אַ קלאָרע אילוסטראַציע פון דעם אָרגאַנישן צונויפבונד צווישן קונסט־פאָרמען בכלל און דעם לעבנס־שטייגער פון אַ געוויסער עפּאָכע און געזעלשאַפטלעכער סביבה. נאָר אין דער עפּאָכע פון הויך־אַנטוויקלטער טעכניק, פון פאַרפּולקאָמטער מעכאַנישער פּראָדוקציע פון לעבנס־מיטלען האָט געקענט געשאַפן ווערן די ראַדיאָ און ממילא די קונסט פון ראַדיאָ־דראַמע. אַז דער אינהאַלט פון די ראַדיאָ־פּראָגראַמען דריקט אויס די גילטיגע קונסט־געשמאַקן, די גילטיגע נאָרמען פון עטיק, פון פּאָליטיק און געזעלשאַפטלעכע זיטן, דאָס איז קוים נויטיג צו באַווייזן.

פון דער אַנדערער זייט איז אויך קלאָר, אַז די ראַדיאָ־קונסט — אַ פּראָדוקט פון דער עפּאָכע — ווערט אַליין אַ מעכטיגער כוח אויף צו באַ־איינפלוסן די עפּאָכע און פורעמען די צוקונפט. ווידער זעען מיר דאָ די געגנזייטיגע ווירקונג פון דער מאַטעריעלער סביבה און דעם מענטשלעכן באַוואוסטזיין.



צוואַנציגסטער שמועס

וועגן טעאַטער־סטיל

סטיל איז ניט בלויז פאָרם, נאָר אויך אַ געוויסער טיפּ צונויפבונד צווישן טעאַטער און אוידיטאָריע. — סביבה, „צייט־גייסט“, סאָציאַלע פונקציע און אינדיווידועלע אייגנאַרטיקייט ווי באַשטימענדיגע כחות פון טעאַטער־סטיל. — סטיליזאַציע איז דיסטילירונג פון אַ סטיל. — די געפאַר פון פאָרמאַליזם.

ווען פּראָפעסיאָנאַלן פון טעאַטער רעדן וועגן סטיל, האָבן זיי געוויינלעך אין זינען די ספּעציפישע פאָר־מען פון דער פּיעסע און פון די פאַרשיידענע עלע־מענטן אין דער פאָרשטעלונג. אָבער דאָס שעפּט בשום אופן ניט אויס דעם באַגריף סטיל. אין ליטעראַטור, צום ביישפּיל, איז פאַראַן אַ טעכנישער באַגריף פון סטיל, ווי אַן אויסוואַל פון ווערטער און פראַזן, און אַ ברייטערער קינסטלעריש־פילאָזאָפי־שער סטיל־באַגריף, וואָס נעמט אַריין די גאַנצע סטרוקטור פון דער ליטעראַרישער קאָמפּאָזיציע און דעם צונויפבונד פון אינהאַלט און פאָרם. אַזוי איז אויך אין טעאַטער. מיר קענען באַטראַכטן סטיל אין דעם טעכניש־פאָרמעלן זין און אין דעם ברייטערן זין פון קינסטלערישער און סאָציאַל־פילאָזאָפישער אייגנאַרטיקייט.

די געשיכטע פון טעאַטער ברענגט אונז אַ לאַנגן פּאַראַד פון פאַר־שיידענע טעאַטער־סטילן, — פאַרשיידן אין די פאָרמען, אין די אידייען און אין דער געזעלשאַפטלעכער פונקציע פון טעאַטער. מיר זעען, אַז אומעטום און צו יעדער צייט גיסט זיך דער טעאַטער אַריין אין דעם ברייטערן שטראָם פון קולטור־לעבן און באַווירקט דעם דאָזיגן שטראָם.

בעת דער טעאַטער האָט אַן אייגענע געשיכטע פון ענדערונגען, פון וואוקס און ירידה, פון פאַרשיידענע ריכטונגען, זיינען אָבער די פאַרשיידענע שטופן אין דער אַנטוויקלונג פון טעאַטער ניט אָפּגעריסן פון ענלעכע דער־שיינונגען אין דעם אַלגעמיינעם קולטור־לעבן פון דער געגעבענער היס־טאָרישער עפּאָכע און סאָציאַלער סביבה. די זעלביגע כחות, וואָס האָבן צום לעבן געבראַכט די גרויסע וויסנשאַפטלעכע אַנטדעקונגען, די מער עקזאַקטע אויספאָרשונגען פון דער מאַטעריעלער וועלט, די עפּאָכע־מאַכנדיגע דערפינדונגען אויף דעם געביט פון טעכניק, האָבן אויך צום לעבן געבראַכט דעם רעאַליזם אין קונסט בכלל און אין טעאַטער בפרט. די פאַרשיידענע עפּאָכעס און ריכטונגען אין די קונסטן, — קלאַסי־ציזם, ראָמאַנטיזם, רעאַליזם, אימפּרעסיאָניזם, א. אַז. וו. זיינען ניט קיין זעלבשטענדיגע דערשיינונגען, נאָר אַן אָפּגלאַנץ פון דער עקאָנאָמיק און פון די סאָציאַלע פאַרהעלטענישן אין דער געגעבענער עפּאָכע און סביבה.

ווי אַ ביישפּיל קען דינען דער נייער קלאַסיציזם פון דער פראַנ־צויזישער דראַמע אין דעם זיבעצנטן יאָרהונדערט (קאָרנעי און ראַסין). דאָס איז געווען די דראַמע פון שטרענגע געזעצן, פון דאָגמאַטישע כללים. אָבער דאָס איז געווען בלויז אַן אויסדרוק פון דעם פּאָליטישן אַבסאָלוטיזם פון יענער צייט, און דער דאָזיגער אַבסאָלוטיזם האָט געפונען זיין אידייִ־אישן אויסדרוק ניט בלויז אין טעאַטער און אין דער ליטעראַטור, נאָר אויך אין די פילאָזאָפישע סיסטעמען פון יענער פּעריאָדע.

דער טעאַטער שפּיגלט אָפּ דעם „צייט־גייסט" ניט בלויז דורך דעם ליטעראַרישן אינהאַלט פון די פּיעסן, נאָר אויך דורך זיינע סצענישע פאָרמען. אויב מיר נעמען אָן, אַז סטיל אין טעאַטער איז דער צונויפבונד פון אינהאַלט און פאָרם, וואָס שאַפט אַן אייגנאַרטיגן טיפּ טעאַטער, דעמאָלט ווערט קלאָר, אַז קיין סטיל אין טעאַטער (אָדער אין וועלכער עס איז קונסט) הענגט ניט אין דער לופטן: ערגעץ איז דער סטיל פאַר־וואָרצלט, פון ערגעץ שטאַמט ער אַרויס, ערגעץ איז ער פאַרבונדן מיט זיין צייט, מיט דער סאָציאַלער סביבה, מיט די מענטשן, וואָס שאַפן טעאַטער און מיט די מענטשן, וואָס גייען אין טעאַטער. ממילא קענען מיר ניט רעדן וועגן סטיל ווי וועגן אַן אַבסאָלוטער אייגנשאַפט פון טעאַטער, נאָר מיר דאַרפן באַטראַכטן אַ טעאַטער־סטיל ווי אַן אויסדרוק פון אַ גע־געבענער היסטאָרישער ווירקלעכקייט. דאָס איז איין אַספּעקט פון סטיל.

עס וואָלט אָבער געווען פאַלש צו דרינגען דערפון, אַז יעדע עפּאָכע, יעדע סאָציאַלע סביבה אין אַ געוויסער צייט און אָרט האָט בלויז איין

כאַראַקטעריסטישן סטיל. אַ סאָציאַלע סביבה — אפילו ווען דער הערשנ־דיגער קלאַס האָט אַ מאָנאָפּאָליע איבער דעם קולטור־געביט און שאַפט אַן איינהייטלעכן טיפּ קולטור — איז ניט קיין איינאַרטיגע, נאָר אַ פאַר־שיידנאַרטיגע סביבה, מיט אַלערליי אָפּווייכונגען פון דעם הערשנדיגן טיפּ, מיט אַלערליי ווידערשפּרוכן און קאָנטראַסטן, וואָס אַנטשפּרעכן די סאָציאַלע שיכטונגען, קלאַסן און קאַסטעס. ממילא באַקומט זיך אויך אַ פאַרשיידנאַרטיגער טיפּ קולטור און אַ פאַרשיידנאַרטיגער טיפּ טעאַטער.

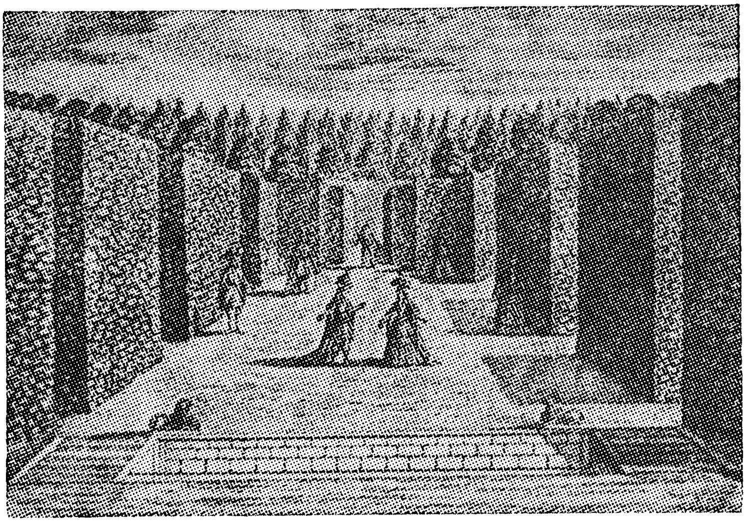
ווי אַ פאָרם פון פאַרווייליונג און ווי אַן אָפּשפּיגלונג פון דער עפּאָכע נעמט טעאַטער אַרום דעם גאַנצן סאָציאַלן קאָמפּלעקס, אַזוי אַז פאַר אַ געוויסער עפּאָכע איז אָפּטמאָל כאַראַקטעריסטיש ניט איין טעאַטער־סטיל, נאָר אַ גאַנצער קאָמפּלעקס סטילן. עס מעג זיין איין דאָמינירנדיגער טיפּ טעאַטער, וועלכער אַנטשפּרעכט דער קולטור און דעם איינפלוס פון דעם הערשנדיגן געזעלשאַפטלעכן שיכט, אָבער דאָס שליסט ניט אויס די עקזיסטענץ פון אַנדערע טיפּן.

נעמט, צום ביישפּיל, די עפּאָכע פון 16טן און 17טן יאָרהונדערט אין ענגלאַנד. דאָס איז געווען די צייט, ווען שעקספּיר האָט געשריבן און געשפּילט זיינע טראַגעדיעס און קאָמעדיעס און ווען עס האָט אין ענגלאַנד און אין אַנדערע לענדער געבליט דער וועלטלעכער טעאַטער מיט זיין ראַפינירטן פּערז, מיט זיינע וועלטלעכע סיזשעטן. אין דער זעלביגער צייט אָבער האָט דער רעליגיעזער מאַסן־טעאַטער דערגרייכט די העכסטע שטופע פון זיין אַנטוויקלונג. די רעליגיעזע פּעדזשענט־שפּילן אין ענג־לאַנד, — די מיסטעריעס, מיראַקלען און מאָראַליטעט־שפּילן — געהערן צו דער זעלביגער עפּאָכע ווי דער שעקספּיר־טעאַטער און דער שפּעטער־דיגער רעסטאַוראַציע־טעאַטער — וואָס זיין הויפּט־אָטעם איז געווען ציניזם, פאַרפּוצטע פּאָרנאָגראַפיע און ראַשיגע סצענישקייט.

און דאָס זיינען ניט געווען די איינציגע טיפּן טעאַטער פון יענער צייט. אין די הויפן פון די גרויסע פּריצים, די לאָרדן און פירשטן, האָט געבליט אַן אייגנאַרטיגער טיפּ טעאַטער פון מאַסקן־שפּיל, שאַראַדן, פּאַסטאָראַלן און ענלעכע הויך־קולטיווירטע פאַרווייליונגען, וואָס זיינען גע־ווען אויסגערעכנט אויף אַ געקליבענעם עולם, — די הויכגעשטעלטע געסט פון דעם לאָרד, — און ניט אויף דעם ערב־רב, וואָס האָט באַזוכט די שעקספּיר־פאָרשטעלונגען אין שטאָט אָדער געגאַפט איבער די פּעדזשענט־ספּעקטאַקלען אויף די גאַסן.

מיר קענען ניט אָפּשאַצן ווי געהעריג דעם אינהאַלט און די ספּעציפישע

פאַרמען, וואָס אַט־די פאַרשיידנאַרטיגע טיפּן טעאַטער האָבן אָנגענומען, סיידן מיר נעמען אַריין אין חשבון זייער סאָציאַלע פונקציע, דעם טיפּ צושויער, וואָס זיי האָבן באַדינט און באַפרידיגט. אין שעקספּיר׳ס פּיעסן געפינען מיר זייער אָפט אי הויכע פּאָעזיע, וואָס איז אויסגערעכנט אויף דעם ראַפינירטן געשמאַק פון דעם קולטיווירטן צושויער, אי האַמעטנע וואָרט־שפּילן און גראָבע צווידייטיגע וויצן, וואָס זיינען אָנגעמאָסטן אויף



גאָרטן־טעאַטער אין מיראַבעל־שלאָס, זאַלצבורג

די געשמאַקן פון אַ קולטורלאָזער אוידיטאָריע. ווי איז דאָס מעגלעך, אַז פון אונטער דער פּען פון איין און דעם זעלביגן מייסטער זאָל אַרויס סיי ראַפינירטע פּאָעזיע און סיי וואולגאַרער הומאָר אין איין און דער זעלביגער פּיעסע? דעם ענטפער קריגן מיר אין דער געזעלשאַפטלעכער פונקציע פון שעקספּיר׳ס טעאַטער, וואָס האָט באַדינט סיי רייכע, קולטי־ווירטע פּוסט־און־פּאַסניקעס און סיי דעם שטאָטישן ערב־רב, די „גאַ־ליאַרקע". דער פּראַקטישער פּיעסן־שרייבער, וויליאַם שעקספּיר, האָט געשפּירט זיין אוידיטאָריע און האָט באַוואוסטזיניג אַריינגענומען אין חשבון דעם „פּראָסטן" מענטשן, וועלכער איז געוואָרן אַ קראַפט אין דעם געזעלשאַפטלעכן לעבן.

אַט־די „רעטעניש" וועגן שעקספּיר׳ס וואולגאַרע עלעמענטן אויסגע־מישט מיט הויכער פּאָעזיע, איבער וועלכער פּעדאַנטן ברעכן זיך די קעפּ, ווערט אויס רעטעניש, ווען מיר נעמען אַריין אין חשבון די סאָציאַלע פונקציע פון שעקספּיר׳ס טעאַטער, וואָס האָט גלייכצייטיג באַדינט פאַר־שיידענע, סאָציאַלע שיכטן פון דער שטאָטישער באַפעלקערונג.

פון דער אַנדערער זייט געפינען מיר אין די מאַסקן־שפּילן און שאַראַדן, וואָס זיינען דורכגעפירט געוואָרן אין די פעאָדאַלע הויפן, גאָר אַן אַנדער סטיל. דאָרט זיינען די פאָרשטעלונגען געגעבן געוואָרן ניט פאַר צופעליגע קליענטן, ניט פאַר מענטשן פון גאַס און ניט צוליב געלט, נאָר פאַר געקליבענע געסט, פאַר נאָבללייט. די טעאַטער־פאָרשטעלונג איז געווען אַ טייל פון דער פאַרוויילונג פאַר די אַריסטאָקראַטישע מענטשן, וואָס זיינען געלאַדן געוואָרן צו פאַרברענגען אין דעם מאַיאָנטעק פון דעם פעאָדאַל. ס׳איז געווען אַ טייל פון דעם געזעלשאַפטלעכן צערעמאָניאַל, אַן אויסדרוק פון די פיינע מאַניערן, אַ מיטל צו באַרימען זיך פאַר די געסט. ממילא זיינען יענע פאָרשטעלונגען געווען „עקסטראַוואַגאַנט", — ספּעקטאַקלען פון הויכער עלעגאַנץ, מיט פיינע טענץ, מיט שיינער מוזיק, מיט ראַשיגקייט, פּוץ, איבערראַשנדיגע סצענישע און דעקאָראַטיווע עפעקטן. דער גאָרטן־טעאַטער, וואָס ווערט דאָ געוויזן, איז געווען אַ כאַראַק־טעריסטישער שפּיל־פּלאַץ אין די פירשטלעכע הויפן פון איטאַליע און אַנדערע לענדער אין יענער צייט.

פאַרגלייכט אַט־דעם געקעכלטן, איבערגעפּוצטן טעאַטער־סטיל מיט אַ פאָרשטעלונג פון אַ וואַנדער־טרופּע אין איטאַליע אָדער פראַנקרייך אַרום דער זעלביגער צייט. די טרופּע האָט זיך אָפּגעשטעלט אין אַ שטעטל, גרייט צו געבן אַ פאָרשטעלונג פאַר פּראָסטע מענטשן, פאַר מאַטראָסן, קרעמער און בעל־מלאכות. קיין טעאַטער איז ניטאָ און די פאָרשטעלונג ווערט געשפּילט אין אַביידל אָדער גאָר אויף אַן אָפענעם פּלאַץ אין דרויסן, וואו עס קומט ווער עס וויל נאָר, ווער עס גייט נאָר פאַרביי. עס איז זעלבסטפאַרשטענדלעך, אַז אין אַזאַ מין פאָרשטעלונג וועלן מיר האָבן אַן אַנדער סטיל, אַן אַנדער טיפּ טעאַטער, סיי אין דעם אינהאַלט פון דער שפּיל און סיי אין איר אויסערלעכן אויסדרוק. אין ביידל צי אין דרויסן אויף דער הוילער ערד לאָזן זיך ניט דורכפירן די סצענישע עפעקטן, וואָס זיינען מעגלעך אויף דער בינע פון אַ פעאָדאַלן הויף. די אַקטיאָרן מוזן אָנקומען צו אַנדערע מיטלען אויף צו באַווירקן זייער אוידיטאָריע. און אַט־די אוידיטאָריע פון אַ צופעליגער צונויפזאַמלונג פון אַלערליי

מענטשן קען ניט באַווירקט ווערן דורך דינע שאַראַדעס, דורך געטאַקטע טענץ און מאַנירלעכע פּערזן. אין אַזאַ מין שפּיל פאַר אַזאַ מין עולם קען מען ניט דערוואַרטן, אַז די העלדן זאָלן זיין דווקא נאָבללייט און הערשער און אַז דער פּראָסטער מענטש זאָל אָדער אינגאַנצן אויסגעלאָזט ווערן אָדער ער זאָל פאַרגעשטעלט ווערן מיט חוזק. פאַרקערט, דאָ קען מען דערוואַרטן, אַז די קאָמעדיאַנטן זאָלן גאָר חוזק מאַכן פון די הערן און

דער קאַפּיטאַן
אין אַ קאָמעדיאַ דעל אַרטע שפּיל, 17טער יאָרהונדערט

דאַמען פון דער הויכער געזעלשאַפט, אַז זיי זאָלן גאָר באַשטעקן מיט פעדערן דעם קלאַס, וואָס הערשט איבער די פּראָסטע מענטשן און באַ־עולה'ט זיי. אין אַזאַ מין טעאַטער־שפּיל קען מען, הייסט עס, דערוואַרטן סאָציאַלע סאַטירע, ווייל סאַטירע איז אַן אויסדרוק פון פּראָטעסט. דורך אויסלאַכן דעם שונא קילט מען זיך דאָס האַרץ.

און אַזאַ איז טאַקע געווען די „קאָמעדיאַ דעל אַרטע" אידער זי איז מיט הונדערט יאָר שפּעטער אַריין אין די „הויכע פענצטער" און האָט אָנ־געהויבן באַדינען די קעניגלעכע הויפן. דאָס איז געווען אַ מין וואולגארער טעאַטער, וואָס האָט מיט זיך געטראָגן אַ געוויסן סאָציאַלן פּראָטעסט קעגן דעם הערשנדיקן קלאַס. די סאָציאַלע סביבה פון יענעם טיפּ טעאַטער, די

אוידיטאָריע, פאַר וועלכער די „קאָמעדיאַ דעל אַרטע" איז געשפּילט גע־וואָרן, דער מאַנגל אין פיזישע באַקוועמלעכקייטן פאַר דער שפּיל, — דאָס אַלץ האָט באַשטימט סיי דעם אינהאַלט און סיי די פאָרם פון יענעם טעאַטער. אַזוי ווי די שפּיל איז געגעבן געוואָרן פאַר מענטשן מיט ניט־קולטיווירטע געשמאַקן, איז אַלץ געווען אַ סחורה: פיזישע קאָמעדיע,

האַרלעקין
קאָמעדיאַ דעל אַרטע, 17טער יאָרהונדערט

גראָביאַנסקע שטיק, „סלאַפּסטיק" (פּאַטשן אימיצן מיט אַ ברעטל און דורכדעם אַרויסרופן געלעכטער), פּאָרנאָגראַפישע סצענעס און וויצן, אַקראָבאַטישע שטיק און פאַרשיידענע מינים קלאָונאַדע און קונצן־מאַכעריי. און געגאַנגען איז דאָס צוזאַמען מיט אויס׳חוזק׳ן געוויסע סאָ־ציאַלע טיפּן: דעם „דאָקטאָר", דעם געלערנטן מענטשן, וואָס אין דער אמת׳ן איז ער אַ יאָלד און אַ שווינדלער; דעם „קאַפּיטאַן", דעם מענטשן מיטן מיליטערישן מונדיר, וואָס אין דער ווירקלעכקייט איז ער אַ טרוס און אַ פּוסטער באַרימער; דעם פּאַנטאַלאָנע, דעם קמצן און הולטאַי און דעם „טאָטן וואָס לאָזט ניט" די צוויי געליבטע הייראַטן, — הכלל, די

מענטשן וואָס האָבן טיפּיזירט די רעפּרעסיווע אינסטיטוציעס אין דעם לעבן פון די פאָלקס־מאַסן.

די סאַטירע פון דער „קאָמעדיאַ דעל אַרטע" איז געווען געווענדט געגן די פעסטע כללים און געזעצן פון פאַמיליען־דיקטאַטור פון איין זייט און דער אויבערהערשאַפט פון דעם געלט־זאַק, דעם מיליטאַריסט און דעם „געלערנטן" קלעריקאַל, וואָס האָט געהאַט אַ מאָנאָפּאָליע איבער דעם גייסטיגן לעבן, פון דער אַנדערער זייט.

און פאַרקערט — די פּאָזיטיווע כאַראַקטערס, וואָס די „קאָמעדיאַ דעל אַרטע" האָט אַרויסגעבראַכט, האָבן טיפּיזירט דאָס געזונטע, דאָס שיינע אין דעם פאָלקס־לעבן. אויב דער ליידנדיגער ליבהאָבער פּיעראָ איז ניט אײַנגאַנצן קיין אידעאַלער טיפּ, מיט וועלכן אַן עולם פון דער „קאָמעדיאַ דעל אַרטע" האָט זיך גרינג אידענטיפיצירט, איז ער אָבער געווען אַ מענטש מיט אידעלע שטרעבונגען, אַ סימבאָל פון ריינער ליבע, פון טיפע ליידן, פון אַ שיינער גייסטיגקייט. אויך איז פּיעראָ'ס געליבטע, קאָלומבינע, געווען אזאַ מין אידעאַליזאַציע פון ריינער ליבע. אָט די ליבע פון די צוויי יונגע ראָמאַנטישע הערצער ווערט אין דער „קאָמעדיאַ דעל אַרטע" שטענדיג אָוועקגעשטעלט אין שאַרפן קאָנטראַסט צו דער גראָבער תאווה פון דעם אַלטן בעל־עבירה'ניק פּאַנטאַלאָנע אָדער דעם קאַפּיטאַן, און די גראָבע מאַטיוון און געשעפט־חשבונות פון דעם „טאַטן, וואָס לאָזט ניט".

דער כל־בו'ניק האַרלעקין, וואָס ראַטעוועט די סיטואַציע פאַר די געליבטע, איז אין דער „קאָמעדיאַ דעל אַרטע" געוויינטלעך אַ דינער, אַ מענטש פון נידעריגן שטאַנד, אַ פאָלקס־מענטש. ער איז אויף אַ מאָל אַ תם און אַ דורכגעטריבענער יונג, אַ שטיקל שווינדלער און אַ „מאַלאַדיעץ", אַ וואוילער יונג; אַן אומוויסנדיגער קערל און אַ יונג מיט קלוגע איינפאַלן, מיט „סמעקאַלקע". אַדאַנק זיינע איינפאַלן און פּלענער בלייבט פּאַנטאַלאָנע געוויינלעך מיט אַ נאָז און דער קאַפּיטאַן מיטן דאָקטאָר ווערן באַשטעקט מיט פעדערן. האַרלעקין איז די אידעאַליזאַציע פון דעם פאָלקס־מענטשן אין קאָנטראַסט צו די סאָציאַלע שיכטן, וואָס אונטערדריקן דעם פאָלקס־מענטשן. סיי די סאַטירע אויף די רעפּרעסיווע אינסטיטוציעס און סיי די אידעאַליזאַציע פון די געזונטע מאָמענטן אין דעם פאָלקס־לעבן זיינען געווען אָרגאַנישע שטריכן פון דער „קאָמעדיאַ דעל אַרטע". דאָ האָט דער טעאַטער אויסגעפילט אַ פונקציע, וואָס איז כאַראַקטעריסטיש פאַרן טעאַטער פון אַלע צייטן: אי אָפּגעשפּיגלט דיווירקלעכקייט, אי זי

דערגאַנצט און באַרייכערט דורך אילוזיעס, וועלכע האָבן אויף דעם מאָמענט געגעבן דעם צושויער דאָס, וואָס אים האָט געפעלט אין דעם ווירקלעכן לעבן, און האָבן געשפייזט זיין אומצופרידנקייט מיט די נעגאַטיווע זייטן פון זיין לעבן.

מיר געפינען, הייסט עס, אין דער „קאָמעדיאַ דעל אַרטע" אַ באַשטימטן טיפ טעאַטער, וואָס זיין אייגנאַרטיגקייט נעמט זיך גראָד פון דער סאָציאַלער פונקציע זיינער און ניט פון דער העלער הויט. עס פאַרשטייט זיך, אַז דער סוביעקטיווער עלעמענט, דער עלעמענט פון פערזענלעכער שאַפונג, איז דאָ זייער וויכטיג. די „קאָמעדיאַ דעל אַרטע" איז אייגנטלעך געווען, אין איר אָנפאַנגשטופע, אַ טעאַטער פון אימפּראָוויזאַציע, פון אַקטיאָרישער שאַפונג, פון ספּאָנטאַנער שפּיל. און וועגן וועלכן טיפּ טעאַטער מיר זאָלן ניט רעדן, מוזן מיר זיך רעכענען מיט דעם סוביעקטיוון עלעמענט פון דעם שעפערישן קינסטלער ווי מיט אַן עלעמענט, וואָס האָט אָפטמאָל אַן אַנטשיידנדיגע ווירקונג אויף דעם סטיל, אויף דער פאָרם.

סטאַטועטקע פון אַ רוימישן קאָמעדיאַנט [מים]

אָבער די הויפּט־כחות, וואָס האָבן צו־שטאַנד געבראַכט די פאַרשיידענע טיפּן טעאַטער, זיינען פאָרט געווען פאַרוואָרצלט אין דער היסטאָרישער ווירקלעכקייט. אַזוי איז עס געווען מיטן גריכישן קלאַסישן טעאַטער, אַזוי מיט דער רוימישער קאָמעדיע, אַזוי מיט די מיסטעריעס און די מיראַקלשפּילן, מיטן שעקספּיר־טעאַטער, מיט אַלע טעאַטראַלישע ריכטונגען און סטילן ביז צו אונזער צייט.

אויף יעדער שטופע פון איר אַנטוויקלונג איז די טעאַטער־קונסט געווען בלויז איינער פון די אַספּעקטן פון דער הערשנדיגער קולטור. אין טעאַטער זיינען געווען אָפּגעשפּיגלט די זעלביגע סאָציאַלע און פילאָזאָפישע טענדענצן, וואָס מען האָט געקענט מערקן אין אַנדערע קונסטן און אויף אַנדערע געביטן פון סאָציאַלן לעבן. דער ראָמאַנטיזם פון שעקספּיר'ס טעאַטער, זיין רעוואָלט געגן די פאַרגליווערטע דאָגמעס פון דער קלאַסישער דראַמע אין פראַנקרייך, איז געווען בלויז אַ באַגלייטנדיגע דערשיינונג פון די סאָציאַלע ענדערונגען אין ענגלאַנד, אין פאַרגלייך מיט דעם אַבסאָלוטיזם אין פראַנקרייך. דער רעאַליסטישער טעאַטער פון דעם

19טן יאָרהונדערט איז געווען ניט מער ווי אַ צווייג פון דעם רעאַליזם אין קונסט בכלל און אַ באַגלייטונגס־דערשיינונג פון דער וויסנשאַפטלעכער וועלט־קענטעניש. פירנדיגע דראַמאַטורגן, טעאַרעטיקער און קריטיקער פון דער דראַמע האָבן אויף אַלע שטופן פון איר אַנטוויקלונג באַזירט זייערע אַנשויאונגען אויף די הערשנדיגע פילאָזאָפישע סיסטעמען פון זייער צייט.

אין זיין באַלערנדיגן און אינטערעסאַנטן בוך ווייזט אָן דער אַמעריקאַנער דראַמאַטורג דזשאָן ה. לאָסאָן *) ווי די פאַרשיידענע טעאָריעס וועגן דראַמע זיינען איינגעגלידערט אין דער פילאָזאָפיע פון דער געגעבענער פעריאָדע. לאָסאָן גיט אין איין פלאַץ אַ שאַרפזיניגע פאָרמולירונג, ווען ער דערקלערט, אַז „געטע׳ס ׳פאוסט׳ איז אַ דראַמאַטיזאַציע פון דעם קאַטעגאָרישן אימפעראַטיוו״ (קאַנט׳ס פילאָזאָפיע). דאָס איז בלויז איין העלערביישפּיל פון דער קרובה׳שאַפט צווישן דעם טעאַטער און דער פילאָזאָפיע פון אַ געגעבענער עפּאָכע. אויך ביי מאָדערנע דראַמאַטורגן, ווי מיר האָבן פריער געוויזן, געפינט מען אַזאַ מין קרובה׳שאַפט. די מאַרקסיסטישע פילאָזאָפיע ווערט אָפּגעשפּיגלט אין די ווערק פון אַ צאָל אָנגעזעענע מאָדערנע דראַמאַטורגן. די פילאָזאָפיע פון ניטשע, שפּענגלער און פון פאַשיזם געפינט איר אויסדרוק אין טעאַטער, אויב ניט אין דער פאָרם פון דירעקטער פאָליטישער פריידיגונג, איז אין דער גלאָריפיקאַציע פון דעם איבער־מענטש, אין פאַרשיידענע מיסטישע אידייען און שטימונגען, וואָס ציען אין דער ריכטונג פון גלאָריפיצירן דאָס פרימיטיווע אין דעם מענטשן, „דעם גייסט פון בלוט״ און די „פּאָעזיע״ פון צוריקגיין צו אַן איינפאַכן לעבן, פון אַנטלויפן פון דער מאָדערנער ציוויליזאַציע און זיך אויסדרייען מיטן רוקן צו די קולטורעלע ווערטן פון אונזער צייט.

הכלל, די געדאַנקען־שטרעמונג פון אַן עפּאָכע איז אַן אַספּעקט פון סטיל אין טעאַטער, ווי אין יעדער אַנדער קונסט.

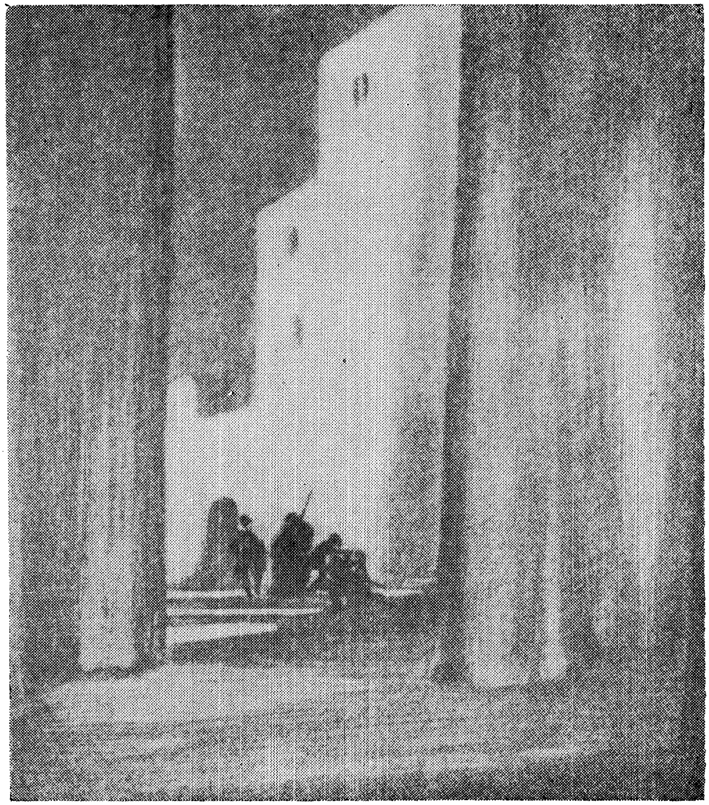
עס פאַרשטייט זיך, אַז דער „צייט־גייסט״ פון אַ געגעבענער עפּאָכע און סביבה איז אַ פועל־יוצא פון די מאַטעריעלע באַדינגונגען און עקאָנאָמישע פאַרהעלטענישן פון דער געגעבענער צייט. די געשיכטע פון טעאַטער, ווי פון קולטור בכלל, קען ניט און טאָר ניט באַטראַכט ווערן אָפּגעזונדערט פון דער געשיכטע פון מאַטעריעלע ענדערונגען און די סאָציאַלע פאַרהעלטענישן, וואָס די דאָזיגע ענדערונגען ברענגען מיט זיך.

---

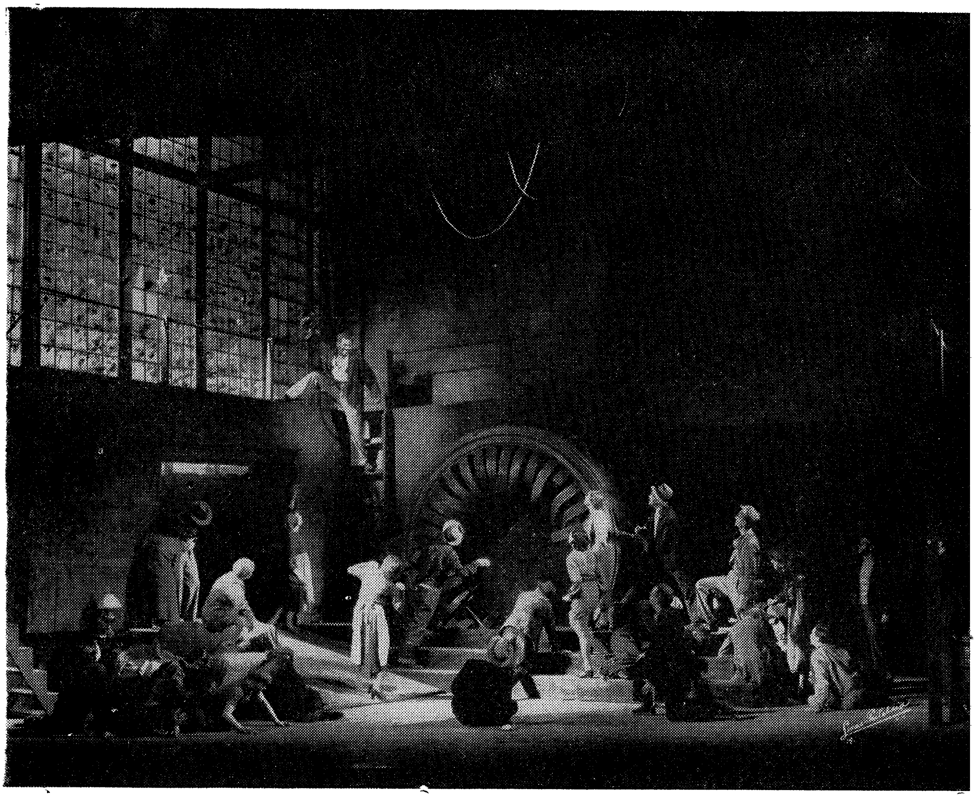
*) זע שמועס וועגן ביכער איבער טעאַטער.

זשאָנגליאָרן פֿון דער פֿעאָדאַלער עפּאָכע

236־א

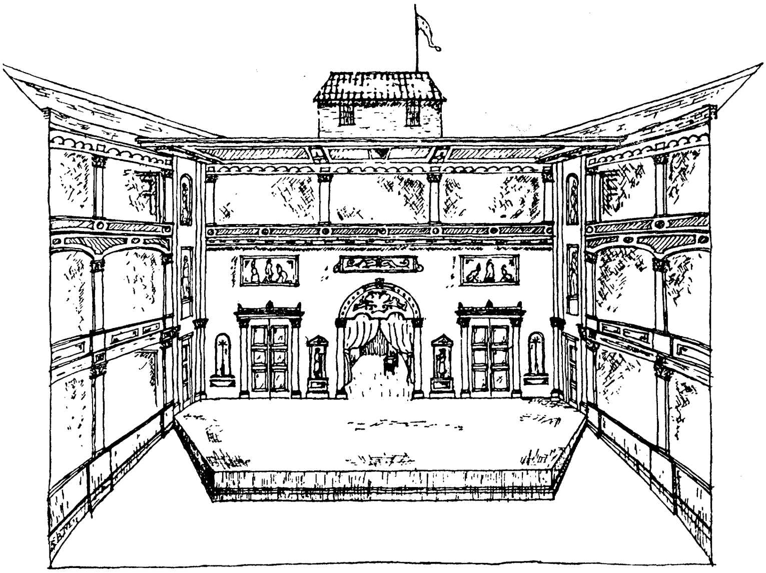


גאָרדאָן קרעיג׳ס דעקאָראַציע פֿאַר אַ שעקספּיר־פּיעסע



אַ סצענע פון דזשאָן ה. לאָסאָנ׳ס „מאַרטשינג סאָנג“

אין „טיעיטער יוניאָן“, ניו יאָרק, 1937. רעזשיסאָר — אַנטאָני בראַון ; מאָלער — האָוואַרד בעי.



אַ טעאַטער פֿון שעקספּיר׳ס צייט

ענגלאַנד, 17טער יאָרהונדערט

נאָך אַ דער קריטעריִ פון מעסטן און שאַצן קולטורעלע דערשיינונגען דאַרף אַנגעוועגדט ווערן פּאַרזיכטיג און ניט אויף אַ גראַד־ליניגן מעכאַניס־טישן אופן. עס וואָלט געווען אַ ווולגאַריזאַציע פון אַ ריכטיגן געדאַנק, ווען מען זאָל אין יעדן בוך, אין יעדער טעאַטער־פאָרשטעלונג, אין יעדן מאָלערישן בילד, אין יעדער פילאָזאָפישער אָפּהאַנדלונג זוכן אַ דירעקטע קרובה׳שאַפט מיט דער הערשנדיגער סאָציאַל־עקאָנאָמישער סיסטעם אָדער אַ דירעקטע אָפּשפּיגלונג פון דער דאָזיגער סיסטעם. דער צונויפבונד צווישן דער סאָציאַל־עקאָנאָמישער סיסטעם און די קונסט־ווערק, וואָס ווערן געשאַפן אין דער דאָזיגער סיסטעם, איז אַ סך מער קאָמפּליצירט און לאָזט זיך ניט שטענדיג פעסטשטעלן דורך אַ גראַדער ליניע פון פאַרבינדונג.

מען דאַרף שטענדיג אין זינען האָבן, אַז אין אַ היבשער מאָס ווערט די אָדער יענע באַזונדערע דערשיינונג אין דער גייסטיגער קולטור פון אַן עפּאָכע באַווירקט דירעקט דורך אַנדערע קולטורעלע כחות. קולטור איז, הייסט עס, אי אָפּהענגיג פון דעם מאַטעריעלן לעבן, אי אין אַ גרויסער מאָס זעלבשטענדיג אין איר אייגענער ספערע. פּונקט ווי עס איז אמת, אַז די ליטעראַטור פון אַן עפּאָכע איז צונויפגעבונדן מיט דעם עקאָנאָמישן לעבן פון דער עפּאָכע, אַזוי איז עס אויך אמת, אַז איינצלנע שרייבער שאַפן אַמאָל ליטעראַרישע שטרעמונגען און איבן אויס אַן אומגעהויערע ווירקונג אויף זייער צייט און אויף דער צוקונפט.

מיט אַנדערע ווערטער, — קולטור איז אַליין אַ באַשטאַנד־עלעמענט פון דעם גאַנצן סאָציאַלן קאָמפּלעקס און האָט די טענדענץ אי צו באַווירקן אי באַווירקט צו ווערן פון אַנדערע באַשטאַנד־עלעמענטן. מיר טאָרן קיינ־מאָל ניט פאַרגעסן אָט־די געגנזייטיגע ווירקונג און אָט־די מאָס זעלבשטענדיגקייט אין דעם קולטורעלן לעבן, אַניט קענען מיר אַריינפאַלן אין דעם טעות פון מעכאַניסטישער אויסטייטשונג פון פאַרבינדונגען צווישן קולטורעלע און מאַטעריעלע ווערטן און אין דעם טעות פון „עקאָנאָמישן דעטערמיניזם“, וואָס מאַכט פון אַ האַלבן אמת — אַ גאַנצן ליגן. ווייל עס איז דורכאויס פאַלש צו באַהויפּטן, אַז די עקאָנאָמישע כחות פון אַ צייט און אַ סביבה באַשטימען אין פאָראויס און מיט פאַטאַליסטישער אומפאַרמיידלעכקייט אינגאַנצן דעם אינהאַלט און די פאָרמען פון גייסטיגן שאַפן. אַזאַ קוק אויף געשיכטע לאָזט אַרויס פון חשבון די שעפערישע פערזענלעכקייט, דעם סוביעקטיוון מאָמענט אין דעם מענטשנ׳ס שאַפן, דעם יחיד ווי אַ מיטשאַפער פון געשיכטע, פון מאַטעריעלע און גייסטיגע

ענדערונגען אין דעם לעבן פון דער מענטשהייט און די געגנזייטיגע ווירקונג צווישן מאַטעריעלן און קולטורעלן לעבן.

דאָס אויבנגעזאָגטע באַציט זיך ממילא אויך אויף טעאַטער און אויף טעאַטער־סטיל. עס איז טאַקע ריכטיג, אַז דער סטיל פון אַן עפּאָכע איז צונויפגעבונדן מיט דעם סאָציאַל־עקאָנאָמישן אינהאַלט אירן, עס איז אָבער אויך ריכטיג, אַז טעאַטער איז גלייכצייטיג אַ מיטווירקנדיגער כח, וואָס העלפט מאַכן ענדערונגען אין דער געגעבענער סביבה, און אַן אויסדרוק פון אינדיווידועלער שעפערישקייט, וואָס באַשטימט אָפטמאָל דעם ספּע־ציפישן אינהאַלט, די פאָרמען, די פיזיאָנאָמיע פון דעם אָדער יענעם טעאַטער־סטיל. עס איז, צום ביישפּיל, ריכטיג צו באַהויפּטן, אַז שעקספּיר האָט אין זיינע ווערק אָפּגעשפּיגלט די סאָציאַלע ווירקלעכקייט און די אידייאישע טענדענצן פון זיין צייט; עס וואָלט אָבער זיין פאַלש צו זאָגן, אַז שעקספּיר'ס פּיעסן זיינען אינגאַנצן אַ פּראָדוקט פון אָט־דער ווירקלעכ־קייט און אידייאישע טענדענצן. שעקספּיר איז אויך אַ זעלבשטענדיגע קולטורעלע דערשיינונג, אַ מענטש מיט אומגעהויערן טאַלאַנט, מיט אומ־געהויערן שעפערישן כח, וואָס האָט באַוויזן אי אויפצוכאַפּן דאָס וועזנט־לעכע פון זיין צייט, אי צו באַווירקן סיי זיין צייט און סיי יאָרהונדערטער נאָך אים. אַנדערע דראַמאַטורגן פון דער זעלביגער סביבה און עפּאָכע האָבן אויך אָפּגעשפּיגלט זייער צייט, פונדעסטוועגן זיינען זיי ניט ענלעך איינער אויף די אַנדערע און קיין איינער פון זיי קען ניט געגליכן ווערן צו שעקספּיר'ן.

איז — ווען מיר רעדן וועגן אַ טיפּ טעאַטער, וואָס איז כאַראַקטעריס־טיש פאַר אַ געוויסער עפּאָכע, הייסט עס בשום אופן ניט, אַז דער דאָזיגער טעאַטער איז דורכאויס איינאַרטיג אין זיין אינהאַלט, צי אין זיינע פאָרמען. דער סוביעקטיווער עלעמענט, די אינדיווידועלע שאַפונג פון דעם דראַמאַ־טורג, דעם שוישפּילער, דעם סצענישן מייסטער באַשענקט יעדע באַ־זונדערע פּיעסע מיט אַן אייגענעם לעבן, מיט אַן אייגענעם פּנים, מיט אַן אייגענעם אינהאַלט. ווען מיר רעדן, צום ביישפּיל, וועגן רעאַליסטישן טעאַטער, הייסט עס ניט, אַז אַלע דראַמעס, וואָס זיינען געשריבן און אַלע פאַרשטעלונגען, וואָס זיינען געשטעלט אין רעאַליסטישן סטיל, האָבן איין פּנים. עס הייסט בלויז, אַז אין דער פאַרשיידנאַרטיגקייט פון אינהאַלט און פאָרם געפינען מיר געמיינשאַפטלעכע שטריכן, וואָס זיינען כאַראַק־טעריסטיש פאַר מערסטע דראַמעס און פאַרשטעלונגען און וואָס שטעלן מיט זיך פאָר אַ געמיינשאַפטלעכן פּרינציפּ, אַ געמיינשאַפטלעכע וועלט־

אָנשויאונג און אַ געמיינשאַפטלעכן מעטאָד. אָפּטמאָל געפינען מיר גראָד אין די אָפּנייגונגען און אָפּווייכונגען פון דעם טיפּ — די אינטערעסאַנטסטע דערשיינונגען אין טעאַטער אויף וויפיל זיי זיינען די פאָראויסלויפער פון אַ נייעם סטיל, אַן אויסדרוק פון נייע ענדערונגען און טענדענצן אין געזעל־שאַפטלעכן לעבן. ס׳איז אַן אונטערשייד צווישן סטיל און דאָגמע, צווישן סטיל און נוסח, צווישן סטיל און פאַרגליווערטן שטאַמפּ.

אויב עס איז אמת, אַז „סטיל — דאָס איז דער מענטש" אויך אין טעאַטער, דאַרפן מיר אָבער געדענקען, אַז טעאַטער איז אַנדערש פון אַנדערע קונסטן אין דעם פּרט, וואָס ביים שאַפן אַ טעאַטער־ווערק אַרבעט מער ווי איין מענטש. עס איז גאַנץ נאָרמאַל, אַז אין יעדער געגעבענער פאָרשטעלונג זאָל איין קינסטלער באַהערשן די איבעריגע מיטשאַפער און איין באַשטאַנד־עלעמענט זאָל דאָמינירן אויף דעם חשבון פון די איבעריגע. אַמאָל הערשט דער ליטעראַרישער עלעמענט, די פּיעסע, אַמאָל — דער שוישפּילער, אַמאָל — דער רעזשיסאָר, דער מוזיקער אָדער גאָר דער דעקאָראַטאָר. אין יעדן פאַל וועלן מיר האָבן אַ פאָרשטעלונג, וואָס קריגט אייגנאַרטיגקייט גראָד דורך דער באַטאָנונג פון איין עלעמענט, גראָד דורך דער דיספּראָפּאָרציע פון די פאַרשיידענע באַשטאַנד־עלעמענטן. דער סינ־טעטישער טעאַטער, דער פולשטענדיגער צונויפגאָס פון אַלע באַשטאַנד־עלעמענטן אין איין קינסטלערישער גאַנצקייט, — דאָס איז אַן אידעאַל גיכער ווי אַ ווירקלעכע דערשיינונג אין טעאַטער. און אַפילו אויב מיר שטויסן זיך אַמאָל אָן אויף ספּעקטאַקלען, וואו אַלע עלעמענטן זיינען צונויפגעשמאָלצן און וואו קיין איין עלעמענט הערשט ניט אויף דעם חשבון פון אַנדערע, זיינען אָבער אַזוינע ספּעקטאַקלען ניט כאַראַקטעריס־טיש פאַר דעם טעאַטער־וועזן פון אונזער צייט, צי פון וועלכער עס איז עפּאָכע. אין דעם דאָזיגן זין קענען מיר זאָגן, אַז יעדער גרונט־סטיל אין טעאַטער קען צעפּעכערט ווערן אויף אַ סך סוב־סטילן, אַזוי צו זאָגן, און יעדער סוב־סטיל ווערט באַשטימט, ערשטנס, דורך דער סוביעקטיווער אייגנאַרטיגקייט פון דעם טעאַטער־קינסטלער, צווייטנס, דורך דער גע־געבענער פּראָפּאָרציע פון די באַזונדערע עלעמענטן אין דער גאַנצער פאָר־שטעלונג, דריטנס, דורך דעם ספּעציפישן מאַטעריאַל, וואָס איז פאַרטאָן אין דער פאָרשטעלונג.

מאַטעריאַל איז אויך אַ וויכטיגער אַספּעקט פון סטיל. מיר קענען דעם אויסדרוק „מאַטעריאַל" פאַרשטיין סיי אין דעם גשמיות׳דיגן זין פון געהילץ, לייוונט, בינע־חפצים און אַז. וו. און סיי אין דעם זין פון דעם

ספעציפישן אינהאַלט פון דער פּיעסע. אין דעם פאָרמעלן זין ווערט דער סטיל פון אַ טעאַטער־פאָרשטעלונג אַמאָל באַווירקט — אויב ניט באַשטימט — דורך ריין־מאַטעריעלע סיבות. ווען עס קומט אויס צו שטעלן אַ פאָר־שטעלונג אויף אַ קליינער בינע, וואו מען קען זיך ניט אויסשפּרייטן און וואו מען מוז פאָרשטעלן אַ געוויסע פיזישע סביבה, וועלן זיך שוין דער דעקאָראַטאָר און דער רעזשיסאָר מוזן צופּאַסן צו דער פיזישער ראַם און שאַפן אַזוינע טעאַטראַלישע פאָרמען, וואָס זאָלן זיך קענען איינלייגן אין דער דאָזיגער ראַם. אַ סך אינטערעסאַנטע און שעפערישע ספּעקטאַקלען זיינען געשאַפן געוואָרן גראַד דורך אַזאַ נויטווענדיגקייט זיך צוצופּאַסן צו אַ באַשרענקטן בינע־שטח אָדער צו באַשרענקטע בודזשעטן, וואָס מאַכן אוממעגלעך צו באַנוצן זיך מיט געהעריגע אויסשטאַטונגען.

אין דעם באַגריף „מאַטעריאַל" נעמען מיר אויך אַריין דעם ספּעציפישן אינהאַלט אָדער טיפּ פון דער פּיעסע. עס איז קלאָר, אַז אין אַן איבסען־פּיעסע וועט דער אַקצענט געשטעלט ווערן ניט אויף דעם אויסערלעכן ספּעקטאַקל, נאָר גראַד אויף שוישפּיל און כאַראַקטער־אויסטייטשונג; אין אַ פּיעסע אויף אַ ביבלישן מאָטיוו וועט דער עלעמענט פון ספּעקטאַקל, קאָסטיום און סביבה באַטרעפן אַ סך מער ווי אין אַ שטוביגער דראַמע פון אונזער צייט; אַ לוסטיגער פאַרס וועט ממילא האָבן אַן אַנדער סצענישן פּנים אויף דער בינע, ווי אַ טיפע טראַגעדיע; אין אַן אָפּערעטע וועט דער מאָמענט פון כאַראַקטער־אויסטייטשונג פאַרטושט ווערן צוליב די מאָמענטן פון פּלאַסטישער באַוועגונג אָדער קלאָונאַדע. אַ פאָרשטעלונג פון אַ היס־טאָרישער פּיעסע וועט זוכן צו באַטאָנען אַנדערע עלעמענטן. אַט די אַלע זאַכן זיינען אַספּעקטן פון טעאַטער־סטיל און צוליב אַט־די חשבונות ווערט יעדע באַזונדערע פאָרשטעלונג געפירט מיט איר אייגענעם וועג און געפורעמט לויט איר אייגענעם מהות.

דאָך איז פאַראַן אַן איינהייט אין אַט־דער פאַרשיידנאַרטיגקייט. עס זיינען דאָ, ווי געזאָגט, געמיינשאַפטלעכע שטריכן, כאַראַקטעריסטישע סימנים, וואָס שאַפן אַ געוויסע קרובה'שאַפט, אַ געוויסע ענלעכקייט צווישן באַזונדערע פאָרשטעלונגען, אַן ענלעכקייט אַמאָל אין דער טעמאַטיק, אַמאָל אין דעם פערסאָנאַזש, אַמאָל אין דער פאַבולע און אַמאָל אין די סצענישע פאָרמען. אַט־די ענלעכקייטן שטעלן עס צוזאַמען די וועזנטלעכע שטריכן פון אַ געוויסן טיפּ טעאַטער, פון אַ געוויסן טעאַטער־סטיל.

ווען מיר רעדן וועגן סטיליזאַציע אין טעאַטער, רעדן מיר וועגן אַן אויסלייטערונג, אַ פאַראיינפאַכונג און פאַראַלגעמיינערונג פון וועלכן עס

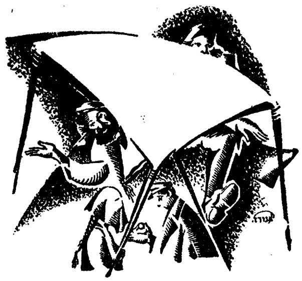
איז סטיל. עס איז אַ טעות צו מיינען, אַז סטיליזאַציע איז — נוסח. עס זיינען ניטאָ אַזוינע פאַרטיגע פאָרמען, אַזוינע אָנגענומענע שאַבלאָנען, וואָס הייסן סטיליזאַציע. עס איז אָבער דאָ אַ קינסטלערישער מעטאָד, וואָס זוכט אַרויסצוברענגען אויף דער בינע בלויז דאָס וועזנטלעכע אין אַ סטיל און ניט דאָס צופעליגע, וואָס שלעפּט זיך מיט און וואָס פּלאָנטערט זיך פאַר די פיס.

אין אמת'ן לעבן קען מען ניט געפינען אַזוינע פאָרמען, ווייל אין אמת'ן לעבן זיינען וועזנטלעכע און באַדייטונגספולע פאָרמען פון אויסדרוק צונויפגעמישט מיט אַ סך פאָרמלאָזיגקייטן און כאַאָס פון צופעליגקייטן. דערפאַר איז אַ סטיליזירטע פאַרשטעלונג ניט „געטריי צום לעבן" אין פּרט פון פאָרם. זי קען אָבער זיין געטריי צום לעבן אין דעם זין פון עמאָציאָנעלער עכטקייט, אין דעם זין פון מיטטיילן די צושויער דעם מהות פון אַ מענטשן, אַ דראַמאַטישן קאָנפליקט, אַ סאָציאַלער סביבה, אַ מאַסן־עקסטאַז.

סטיליזאַציע איז פאַראיינפאַכונג און פאַראַלגעמיינערונג. מען קען סטיליזירן אָדער אויף דעם באַזיס פון דעם גילטנדיגן רעאַליסטישן סטיל, אָדער אויף דעם באַזיס פון אַנדערע סטילן און עפּאָכעס אין טעאַטער. מיר זעען פון צייט צו צייט סטיליזירטע אויפפירונגען פון קאָמעדיעס אין דעם גייסט פון דער „קאָמעדיאַ דעל אַרטע". נו, די „קאָמעדיאַ דעל אַרטע" איז ניט געווען קיין רעאַליסטישער טעאַטער, ס'איז געווען אַ טעאַטער פון קאָנווענציאָנעלע מעטאָדן און פיקסירטע טיפּן צוזאַמען מיט אַט־דער שפּרודלדיגער אַקטיאָרישער אימפּראָוויזאַציע, וואָס האָט געגעבן יענעם טיפּ טעאַטער זיין אייגנאַרטיגקייט. אין אַ סטיליזירטער „קאָמעדיאַ דער אַרטע" פאַרשטעלונג וועט דער מאָדערנער רעזשיסאָר זוכן ניט צו רעפּראָדוצירן די פאַרשטעלונג ווי זי איז געשפּילט געוואָרן אין 16טן יאָר־הונדערט, נאָר אויסלייטערן די וועזנטלעכע שטריכן, אויסקלייבן דאָס כאַראַקטעריסטישע און דורך געהעריגער באַטאָנונג און פאַראיינפאַכונג מיטטיילן דעם מהות פון דעם „קאָמעדיאַ דעל אַרטע" טעאַטער. אין דעם זעלביגן זין קען מען סטיליזירן פאַרשטעלונגען פון בינעזישן טעאַטער, פון די מיסטעריעס און מיראַקלען פון 16טן און 17טן יאָרהונדערט, פון שעקספּיר'ס טעאַטער א. אַז. וו. מיט אַנדערע ווערטער, סטיליזאַציע איז קודם־כל געבויט אויף סטיל. ס'איז די דיסטילירונג פון אַ סטיל.

אַן אַנדער זאַך איז פאָרמאַליזאַציע. דאָ דאַרף שוין דער רעזשיסאָר אָדער דראַמאַטורג ניט זיין געבונדן מיט וועלכע ס'איז היסטאָרישע סטיל־

פאָרמען. דאָ קען שוין גילטן אימפּראָוויזאַציע, פרייע שאַפונג, אויסדיכטונג פון אייגענע פאָרמען אָדער גאָר אַ געמיש פון פאַרשיידנאַרטיגע סטילן און פאָרמען. דער מאָדערנער טעאַטער ווייסט פון אַ צאָל שעפערישע מייסטער פון פאָרמאַליזירטן טעאַטער. אויף וויפיל אַזאַ מין פאָרם קומט פון אַ נויטווענדיגקייט אַרויסצוברענגען אַן אומגעווייטלעכן אינהאַלט אָדער אויפפאַסונג, וואָס לייגט זיך ניט אין אין די אָנגענומענע טעאַטער־פאָרמען, קען דאָס האָבן אַ פּאָזיטיוון ווערט. נאָר פאָרמאַליזאַציע, אַזוי גוט ווי סטיליזירונג, האָט איר געפערלעכע זייט, אויף וויפיל דער אינהאַלט פון אַ פּיעסע ווערט אַמאָל אַריינגעצוואונגען אין אומבאַקוועמע פאָרמען און ווערט פאַרקריפּלט אין די אינטערעסן פון די דאָזיגע פאָרמען. אָט־די אומגעזונטע דערשיינונג, וואָס מיר רופן פאָרמאַליזם, איז אַ געפאַר, געגן וועלכער שעפערישע טעאַטראַלן דאַרפן שטענדיג געוואָרנט ווערן. די געפאַר באַשטייט אין דעם, וואָס די פאָרמאַליסטישע פאַרשטעלונג האָט אַ טענדענץ זיך אָוועקצורייסן פון איר באַזע, פון דער אוידיטאָריע, וואָס גיט דעם טעאַטער פון אַלע צייטן זיין רעזאָנאַנס, זיין לעבנס־קראַפט און זיין באַרעכטיגונג. אַלע פאָרמען אין טעאַטער זיינען לעגיטים און באַרעכטיגט; אַלע פאָרמען אין טעאַטער קענען זיין שאַפונגסלאָז און שעדלעך, — אַלץ ווענדט זיך אָן דעם, ווי אַזוי די פאָרם איז צונויפגעפּאָרט מיט דעם אינהאַלט און ביידע צוזאַמען — מיט דער אוידיטאָריע. טעאַטער האָט אַ סאָציאַלע פונקציע, און נאָר דער טעאַטער קען לעבן און בליען, וואָס פילט אויס זיין פונקציע און פילט אָן זיין אוידיטאָריע מיט אָט־דער דער־הויבונג, אָט־דער יום־טוב׳דיגקייט, אָט־דער לייטערונג פון גייסט, וואָס איז כאַראַקטעריסטיש פאַר דעם שעפערישן טעאַטער פון אַלע צייטן.



איין־און־צוואַנציקסטער שמועס

וועגן טעאַטער־קריטיק

די רעצענזיע. — רעפּאָרטאַזש און קריטיק. — די אחריות פון דעם רעצענזענט. — וואָס איז קונסט־קריטיק בכלל? — דער צונויפבונד פון דעם קונסט־ווערק מיט דער אויסערלעכער וועלט. — מען קאָן אַ סך לערנען פון עולם.

קונסט-קריטיק איז פּונקט אַזוי וויכטיק פאַר דעם קינסטלער, ווי פאַר זיין אוידיטאָריע. דער קינסטלער שפּירט און שאַפט זיין ווערק סוביעקטיוו, און ס׳איז פאַר אים אָפטמאָל אַן אַנטפּלעקונג, ווען אַ קריטיקער „טייטשט אויס" די באַדייטונג פון זיין געשאַפענעם ווערק. פאַר דעם קינסטלער איז קריטיק דורכאויס נויטיק, כדי צו קאָנען זיך אָריענטירן אין זיינע ווייטערדיקע שאַפונגען און אויסמיידן די געפאַר פון פאַרלירן דעם קאָנטאַקט מיט דער אוידיטאָריע זיינער. פאַר דער אוידיטאָריע ווידער איז קריטיק נויטיק און וויכטיק ווי אַ מיטל צו באַנעמען דאָס געמיינשאַפטלעכע, וואָס פאַרבינדט דעם קינסטלער מיט די אויפנעמער פון דעם קונסט־ווערק און די קונסט בכלל — מיט דער ברייטער וועלט.

זיכער איז די אינסטיטוציע פון טעאַטער־קריטיק אַ טייל פון דער געזעלשאַפטלעכער דערשיינונג, וואָס הייסט טעאַטער. אָן דעם אָנטייל פון דעם קריטיקער קאָן די טעאַטער־פאָרשטעלונג קוים אויסאיבן איר ענדגילטיקע געזעלשאַפטלעכע ווירקונג.

דער אָפּרוף פון די צושויער גופא איז, פאַרשטייט זיך, אויך אַ פאָרם פון קריטיק. ווען די צושויער זיינען באַפרידיגט פון אַ פאָרשטעלונג, לאָזן זיי דאָס וויסן דורך אַפּלאָדיסמענטן, דורך געלעכטער, צי דורך זייער גע־שפּאַנטער אויפמערקזאַמקייט, וואָס לאָזט זיך דייטלעך שפּירן אויף דער בינע. פאַרקערט, ווען די צושויער זיינען ניט באַפרידיגט פון דער גאַנצער שפּיל, צי פון באַזונדערע מאָמענטן אין איר, דריקן זיי דאָס אויס דורך זייער קאַלטן אָפּרוף, דורך קנאַפּער אויפמערקזאַמקייט און אַמאָל — דורך שפּאָטישן געלעכטער. פאַר די שוישפּילער איז דער עולם — דער בעסטער באַראָמעטער פון דער שפּיל. די מאָס געגנזייטיגע ווירקונג, וואָס שטעלט זיך איין ביי דער פאָרשטעלונג צווישן דער בינע און דעם צושויער־זאַל, — דאָס איז אויך די „קריטישע" מאָס פון דער שפּיל.

נאָר אַזאַ מין קריטיק קאָן פאַרט ניט פאַרנעמען דעם פּלאַץ פון פאָרמעלער קריטישער אָפּשאַצונג. סיי די שאַפער פון דעם ספּעקטאַקל און סיי די צושויער נויטיגן זיך אין אַ מין געזעלשאַפטלעכן, אויטאָרי־טאַטיוון אורטייל, וואָס זאָל באַשטעטיקן זייערע אייגענע מיינונגען און אויסטייטשונגען בנוגע דער שפּיל.

די געוויינטלעכע פאָרם פון טעאַטער־קריטיק איז די אַזוי־גערופענע רעצענזיע. דאָס איז אויף אַמאָל אַ באַריכט וועגן אַ נייער פּיעסע אין טעאַטער און אַן אָפּשאַצונג פון דער פאָרשטעלונג. אַ רעצענזיע קאָן ניט פּרעטענדירן אויף אויסשעפּנדיקער קריטיק פּשוט דערפאַר, וואָס דער רעצענזענט האָט ניט קיין מעגלעכקייט גרינטלעך אויסצופאָרשן די פאָר־שטעלונג, נאָר ער באַזירט זיין באַריכט און זיין אָפּשאַצונג אויף אַן איינ־מאָליגן באַזוך אין טעאַטער און אויף זיינע איינדרוקן פון אַן איינ־איינציגער פאָרשטעלונג.

אַ געדרוקטע רעצענזיע קאָן האָבן אַן אָנטשיידענדיקע ווירקונג אויף דעם גורל פון דער טעאַטער־אונטערנעמונג, וואָס איז אָנגעוויזן אויף דעם קליענט אין גאַס. אַ גינסטיגע רעצענזיע איז ממילא — גוטע רעקלאַמע, וואָס ברענגט אַן עולם צו דער קאַסע. אַן אומגינסטיגע רעצענזיע זאָגט ממילא אָן דעם עולם, אַז אין יענעם טעאַטער איז די סחורה ניט אַזאַ וואָזשנע. און דאָרט, וואו פאַרשיידענע טעאַטער־אונטערנעמונגען קאָנ־קורירן אויף דעם זעלביקן מאַרק און זוכן אַריינציען די זעלביקע קליענטן, ווערט די רעצענזיע אַ מיטל צו ברענגען די קליענטן אין טעאַטער אָדער זיי אָפּצוטרייבן פון טעאַטער. און אַפילו אין אַ סביבה, וואָס איז פריי פון קאָנקורענץ, האָט די געדרוקטע רעצענזיע אויך אַ ווירקונג צו צרייצן

אָדער פאַריאָגן ביי פּאָטענציעלע צושויער דעם אַפּעטיט צו זען די פאָר־שטעלונג. אויב דער פּאָטענציעלער טעאַטער־גייער אויף דער פּראָווינץ, צום ביישפּיל, האָט ניט קיין אויסוואַל צווישן איין פּיעסע און אַ צווייטער, האָט ער אָבער די ברירה צו גיין אין טעאַטער אָדער ניט גיין, אַן אויסוואַל צווישן טעאַטער און אַנדערע סאָרטן פאַרוויילונגען, — זיצן אין דער היים, ביי דער ראַדיאָ, לייענען אַ בוך, פאַרווײַלן מיט פריינט, גיין שפּאַצירן, און אזוי ווייטער.

טעאַטער־רעצענזענטן, וואָס לעבן און אַרבעטן אין אַ סביבה פון קאָמערציעלער טעאַטער־קאָנקורענץ, וואו קריטיק איז ממילא רעקלאַמע — צום גוטן אָדער צום שלעכטן — קאָנען ניט אַנדערש ווי זיין באַוואוסטזיניג וועגן אָט־דער דאָפּעלטער ראָל זייערער. דער ציטונגס־לייענער וועט אין דער רעצענזיע זוכן אַן ענטפער אויף דער פּראַקטישער פראַגע: צי לוינט זיך אויסגעבן געלט אויף אַ בילעט צו דער פּיעסע? דער אונטערנעמער וועט אין דער רעצענזיע זוכן אַ צייכן: צי האָט די פּיעסע אויסזיכטן פאַר מאַטעריעלן דערפאָלג?

ווי פרום דער רעצענזענט זאָל ניט זיין אין זיין עובדא צו דער טעאַטער־קונסט, מוז ער אָבער אין אַזאַ סביבה נאָכקומען ביידע פונקציעס: די פונקציע פון קריטיקער און די פונקציע פון רעפּאָרטער, וואָס לאָזט וויסן דעם עולם, אַז אין דעם און דעם טעאַטער קאָן מען קויפן אַזאַ און אַזאַ סחורה. פאַראַן רעצענזענטן, וואָס מאַכן זיך כלומרשט ניט וויסנדיג וועגן דעם, אַז זיי זיינען אויך טעאַטער־רעפּאָרטערס; און פאַראַן אַזוינע, וואָס מאַכן גאָר אַ קנאַפּן וועזן פון קריטיק און גיבן זיך אָפּ הויפּטזאַכלעך מיט רעפּאָרטאַזש. זיי באַטראַכטן זיך ווי פאַרטרעטער פון „ווערטן פּוב־ליקום" און זיי שאַצן די פאָרשטעלונג פון דעם שטאַנדפּונקט פון „ווערטן פּובליקום". אויב זיי האַלטן, אַז די פאָרשטעלונג וועט געפעלן דעם עולם, ברענגען זיי ממילא אַרויס דעם אורטייל, אַז ס'איז אַ גוטע פאָרשטעלונג. אויב ווידער זיי האַלטן, אַז דער עולם וועט זיך ניט „אַמוזירן", מאַכן זיי אַוועק די פאָרשטעלונג מיט דער האַנט ווי אַ „דורכפאַל".

מיר ווילן בשום אופן ניט מינימיזירן די פּראַקטישע און פּראָזאַאישע אויפגאַבע פון דעם רעצענזענט ביים קאָמערציעלן טעאַטער. אויב ער גיט אַ זאַכלעכן באַריכט וועגן דער פאָרשטעלונג, וואָס איז פריי פון פּרעס־אַגענטישער גוזמא, העלפט ער ווירקלעך דעם ציטונגס־לייענער זיך אָריענ־טירן אין דעם טעאַטער־מאַרק. ער ברענגט געוויסע ידיעות, וואָס האָבן אַ באַשטימטן אינטערעס פאַר אַ ברייטן קרייז מענטשן. ער גיט אַן

אָביעקטיווע באַשרייבונג פון אַ געוויסער סחורה, וואָס איז אויסגעשטעלט אויף דעם טעאַטער־יאַריד. די באַשרייבונג קאָן האָבן אַ באַשטימטן אינ־טערעס סיי פאַר די, וואָס זיינען גרייט צו קויפן די סחורה, און סיי פאַר די, וואָס ווילן סתם וויסן, וואָס סע טוט זיך אויף דער טעאַטער־וועלט. די לעצטע זיינען געוויינטלעך — די מערהייט לייענער פון דער רעצענזיע. זיי „גייען אין טעאַטער" ניט פּערזענלעך, נאָר דורך דעם רעצענזענט, וועלכער דערציילט זיי וואָס דאָרט איז פאָרגעקומען. ער פאַרשפּאָרט זיי געלט און מאַכט פאַר זיי מעגלעך צו זיין „אין קורס" פון טעאַטער־געשעענישן. ער טיילט זיי מיט כאָטש עפּעס פון אָט דעם רושם, וואָס אַ צושויער קריגט אין טעאַטער. דורך זיין רעצענזיע פאַרבינדט ער זיי כאָטש וויפיל ניט איז מיט דער טעאַטער־קונסט, מיט דער פאַרוויילונג־וועלט, וואָס איז פאַר זיי ניט צוגענגלעך. די רעצענזיע ווערט דאָ אַ מין במקום פאַרשטעלונג.

דער רעפּאָרטערישער מעטאָד פון רעצענזירן אַ פאָרשטעלונג איז גאָר־ניט אַזוי איינפאַך, ווי עס קאָן זיך דאַכטן. געוויינטלעך האָט דער רעצענ־זענט אי ווייניג צייט, אי ווייניג פּלאַץ אויף צו „דעקן" די פאָרשטעלונג. דאָס, וואָס ער האָט געזען און געהערט אין דעם משך פון צוויי און אַ האַלב שעה, דאַרף ער מיטטיילן אין געציילטע שורות, וואָס דער לייענער קאָן זיי דורכלייענען אין געציילטע מינוטן. ממילא מוז דער רעצענזענט איבערשאַפן די שפּיל אין דעם פּראָצעס פון קאָנדענסירן איר אינהאַלט. די קאָנדענסירטע איבערדערציילונג איז גלייכצייטיג דעם רעצענזענט'ס אַ פאַרפאַסונג. אַפילו ווען ער מיידט אויס קריטיק און פּערזענלעכן אורטייל, וועט זיין קריטיק זיך אויסדריקן אין דעם אויסוואַל פון דעטאַלן, וואָס ער ברענגט אַרויס, און אין דער באַטאָנונג פון געוויסע מאָמענטן אויף דעם חשבון פון אַנדערע ניט־באַטאָנטע אָדער דורכגעלאָזטע מאָמענטן פון דער שפּיל.

רעצענזענטן קאָנען מיטטיילן דעם לייענער זייער באַציאונג צו דער פאָרשטעלונג און זייער אָפּשאַצונג פון דער פּיעסע דורך דעם אויסוואַל און דער באַטאָנונג פון דעטאַלן, בלייבנדיג אין די ראַמען פון אָביעקטיוון רעפּאָרטאַזש. ווען עס האַנדלט זיך וועגן אַ פּיעסע מיט אַ שטאַמפּאָווער פאַבולע, איז גענוג פאַר דעם רעצענזענט צו באַטאָנען אַ פּאָר שאַבלאָנע שטריכן פון דעם סיפּור המעשה, אַז דער לייענער זאָל שוין וויסן וועגן וואָס פאַר אַ סאָרט פּיעסע עס האַנדלט זיך. אויב דער סיפּור המעשה ווערט איבערגעגעבן מיט אַ איראָנישן טאָן, פאַרשפּאָרט שוין

דער רעצענזענט צו געבן אַ פאַרמעלע אָפּשאַצונג פון דער שפּיל. אויף אַן ענלעכן אופן קאָן דער רעצענזענט מיטטיילן זיין גינסטיגע מיינונג וועגן אַ פאָרשטעלונג דורך אונטערשטרייכן אין זיין באַריכט געוויסע שטריכן פון דער פאַבולע צי פון דער סצענישער אויפפירונג.

אומדערפאַרענע רעצענזענטן, אָדער שרייבער, וואָס האָבן אַ קנאַפּע אַנונג וועגן טעאַטער, באַנוצן זיך מיט דעם גרינגן וועג פון איבערדערציילן די מעשה פון דער פּיעסע, גלייך ווי די פאַבולע און ניט די גאַנצע פאָרשטעלונג וואָלט געווען דער אינהאַלט פון דער שפּיל. פון אַזאַ רעצענזיע קריגט דער לייענער אַ מעשה, אָבער ניט קיין באַריכט פון אַ טעאַטער־שפּיל. וואָס מער דער רעצענזענט פאַרפּלאָנטערט זיך אין די דעטאַלן פון דער פאַבולע, אַלץ מער פאַרלירט ער פון אויג די פּערספּעקטיוו פון דער שפּיל און אירע סצענישע, דראַמאַטישע און שוישפּילערישע הויפּט־ווערטן. פאַראַן פאָרשטעלונגען, וואו דער שוישפּיל־עלעמענט דאָמינירט איבער דער פאַבולע און קויפט אויס די חסרונות אירע. פאַראַן אויפפירונגען, וואו עס דאָמינירט דער רעזשיסאָרישער מאָמענט. און אין יעדער פאָרשטעלונג, אויב זי האָט נאָר אַ האַפט, איז פאַראַן עפּעס אַ גאַנצקייט, אַ פאַרשמעלצונג פון די פאַרשיידענע טעאַטראַלישע עלעמענטן, וואָס איז ווערט מער ווי דער טעקסט, צי דאָס שפּילן, צי די רעזשי באַזונדער. דער שטאַמפּאַווער מעטאָד פון דעם רעצענזענט, וואָס צעשפּרייט זיך וועגן דער מעשה פון דער שפּיל, ברענגט אָפטמאָל טרויעריגע און קאָמישע רעזולטאַטן. וועגן אַן אָפּערעטע, וואו די פאַבולע האָט אַ קנאַפּע ווערט, גיט ער פּונקט אַזאַ אויספירלעכע איבערדערציילונג פון דער מעשה, ווי וועגן אַ דראַמע, וואָס איר פאַבולע איז אַ גרויסער טייל פון איר אינהאַלט. וועגן אַ שטאַמפּאַווער מעלאָדראַמע, וואו די פאַבולע איז געבויט אויף אַלערליי פאַרטיגע שאַבלאָנען, דערציילט ער די מעשה נאָך מער אויספירלעך, ווי וועגן אַן אָריגינעלער דראַמע, ווייל געוויינטלעך איז דער פּלאָנטער דאָרט אַ גרעסערער ווי אין דעם אָריגינעלן ווערק. צום שלוס פון דער איבערדערציילונג קלעקט שוין ניט דעם רעצענזענט קיין פּלאַץ און קיין אָטעם פאַר אַן אָפּשאַצונג פון דער טעאַטראַלישער זייט פון דער פאָרשטעלונג, — שוישפּיל, רעזשי, דעקאָראַציעס, א. אַז. וו., און ער פּטר'ט דאָס אָפּ מיט עטלעכע ווערטער.

פאַראַן ווידער אַנדערע רעצענזענטן, וואָס זינדיגן צופיל אין דער פאַרקערטער ריכטונג. זיי פּטר'ן אָפּ די פאַבולע מיט אַ פּאָר אַלגעמיינע פראַזן און גיבן זיך אָפּ הויפּטזאַכלעך מיט אָפּשאַצונג, מבינות און קריטיק.

אָבער ביי אַזאַ סאָרט רעצענזיע פילט זיך דער לייענער ווי ביי אַ פרעמדער חתונה. די אָפּשאַצונג פון דער פּיעסע האָט פאַר אים אַ קנאַפּן אינטערעס אויב ער ווייסט ניט וואָס אייגנטלעך קריטיקירט דאָ דער רעצענזענט. אַזאַ מין רעצענזיע קאָן האָבן אַן אינטערעס בלויז פאַר יענע לייענער, וואָס האָבן שוין געזען די פּיעסע. דער רעצענזענט דאַרף אָבער גע־דענקען, אַז ניט נאָר האָבן די מערסטע לייענער ניט געזען די פּיעסע, נאָר אַז זיי וועלן זי אויך שפּעטער ניט זען און וועלן וועגן איר וויסן בלויז דאָס, וואָס דער רעצענזענט דערציילט.

דעם קריטיקער איז, פאַרשטייט זיך, דערוווידער דער סאַמע געדאַנק, אַז זיין קריטיק זאָל ביים לייענער פאַרנעמען דעם פּלאַץ פון דעם קריטיקירטן ווערק. ער ווייסט, אַז אויף אַזוינע לייענער קאָן די קריטיק ניט האָבן די געוווינטשטע ווירקונג, ווייל זיי האָבן ניט געזען די פּיעסע און קאָנען ניט אויפנעמען קריטיש דעם אורטייל פון דעם קריטיקער. דער אידעאַלער לייענער פון אַ קריטישער אָפּהאַנדלונג איבער אַ טעאַטער־פאָרשטעלונג איז איינער, וואָס האָט געזען די פאָרשטעלונג. אָבער דער רעצענזענט טאָר זיך ניט מאַכן תמ׳עוואַטע און אָננעמען, אַז זיינע לייענער האָבן געזען די רעצענזירטע פּיעסע, ווייל אַ רעצענזיע איז לויט איר פונקציע ניט בלויז קריטיק, נאָר אויך — מעלדונג.

מען קאָן, פאַרשטייט זיך, ניט פאַרשרייבן קיין גענויעם רעצעפּט וועגן דער פּראָפּאָרציע איבערדערציילונג און אָפּשאַצונג אָדער אויסטייטשונג אין אַ רעצענזיע. יעדער רעצענזענט האָט דאָ זיין אייגענע מאַניר אָדער מעטאָד, און יעדע באַזונדערע פאָרשטעלונג דיקטירט אַן אַנדער פּראָ־פּאָרציע פון רעפּאָרטאַזש און קריטיק. אָבער אין יעדן פאַל דאַרף אַ רעצענזיע אַנטהאַלטן גענוג באַריכט וועגן דער פאַבולע און אַנדערע שטריכן פון דער שפּיל, אַז די אָפּשאַצונגען און אויסטייטשונגען פון דעם רעצענ־זענט זאָלן האָבן אַ האָפט; און גענוג קריטישע באַציאונג צו דער שפּיל, גענוג אויסטייטשונג און אָפּשאַצונג, אַז די רעצענזיע זאָל האָבן די ווערט און די ווערדע פון קריטיק.

שפּאָרעוודיגקייט איז דורכאויס נויטיג ביים איבערדערציילן די מעשה פון דער פּיעסע. ס׳איז ניט נאָר אַ פראַגע פון שפּאָרן פּלאַץ, נאָר אויך פון זיך אַליין אָפּגעבן אַ חשבון וועגן דעם עיקר פון דער פאַבולע. ווען אַ רעצענזענט ווייסט, אַז ער קאָן אָפּגעבן פאַר דער פאַבולע בלויז איין פּאַראַגראַף, וועט ער שוין אַכטונג געבן, אַז ער זאָל דערציילן דאָס וועזנטלעכע און זיך קאָנצענטרירן אויף דער גרונד־אַקציע פון דער שפּיל.

דאָס וועט פאַר אים אַליין זיין אַ הילף און אַ קאָנטראָל אין אויסטייטשן און אָפּשאַצן די שפּיל. צוליב די ביימער פון דעטאַלן באַמערקט אַמאָל ניט דער רעצענזענט אַליין דעם וואַלד פון דער דראַמאַטישער הויפּט־ליניע, און יוען ער האָט פאַר זיך די אויפגאַבע צו קאָנדענסירן די פאַבולע, ווערט דאָס ממילא אַן אויפגאַבע פון אויסלייטערן די גרונד־ליניע אירע, וואָס דאָס אַליין איז איינע פון די וויכטיגע פונקציעס פון קריטיק.

דער רעצענזענט באַטראַכט מיט רעכט די פּיעסע — דעם טעקסט — פאַר דער הויפּט־זאַך אין דער פאָרשטעלונג. ממילא קאָנצענטרירט ער זיך אויף דעם דראַמאַטורג׳ס ווערק. אָבער דער טעקסט פון דעם דראַמאַ־טורג דערגייט צו די צושויער דורך דער פאַרמיטלונג פון די שוישפּילער און דורך דער סצענירונג פון דעם רעזשיסאָר. די פּערזאָנען אין דער שפּיל זיינען ניט בלויז דעם דראַמאַטורג׳ס פּאָרטראַכטע געשטאַלטן, — זיי זיינען די לעבעדיגע שוישפּילער אויף דער בינע, וועלכע קאָנען אַמאָל אַריינגעבן אַ סך מער מענטשלעכן אינהאַלט אין די כאַראַקטערס, ווי דער דראַמאַטורג האָט דאָס באַוויזן דורך זיין טעקסט. מיט אַנדערע ווער־טער, דער שוישפּילער איז ניט בלויז אַ פּאַסיווער אינסטרומענט אויף מיטצוטיילן צו די צושויער דעם מהות פון די מענטשן, ווי דער דראַמאַ־טורג שילדערט זיי, — ער איז אַליין אַ מיט־שאַפער פון אָט־די מענטשן און דאָס וואָס דער צושויער קריגט פון דער בינע, איז אַ געמיינשאַפטלעכע שאַפונג פון דעם דראַמאַטורג און די שוישפּילער, אָפּגערעדט שוין פון דעם רעזשיסאָר.

דער רעצענזענט דאַרף דאָס האָבן אין זינען. ער דאַרף אַזוי אויס־מאַרקירן זיין רעצענזיע, אַז ער זאָל קאָנען אָפּגעבן דעם געהעריגן פּלאַץ און אויפמערקזאַמקייט דעם שוישפּילערישן און רעזשיסאָרישן מאָמענט פון דער שפּיל, ווי אויך די באַהילפיגע עלעמענטן: דעקאָראַציע, מוזיק, קאָסטיום, ליכט, א. אַז. וו. אויף וויפיל אַ רעצענזיע איז קריטיק און אורטייל, האָט דער שוישפּילער, דער רעזשיסאָר און די אַנדערע מיט־שאַפער פון דער שפּיל אַ רעכט אויף אויפמערקזאַמקייט און אויף קריטיק. די „עליות״, וואָס רעצענזענטן טיילן אויס צו שוישפּילער, קאָנען האָבן אַ ווערט פון רעקלאַמע, קאָמפּלימענט אָדער טאַדל. זיי קאָנען אַרויסרופן ביי די שוישפּילער צופרידנהייט אָדער ערגערניש. אָבער קיין קריטיק איז דאָס ניט, ווייל אין אַזעלכע „עליות״ פעלט געוויינטלעך אַן אַנאַליז פון דעם שוישפּילער׳ס שאַפונג און אַ גענויע אָנדייטונג פון די פּאָזיטיווע און נעגאַטיווע מאָמענטן אין דער דורכפירונג פון זיין ראָל.

און נאָך אַ זאַך דאַרף דער רעצענזענט אין זינען האָבן: אַז אין זיין רעצענזיע זאָל ער זיך אָפּגעבן ניט בלויז מיט אַנאַליז, ניט בלויז מיט פּאָלמעסן די פּיעסע און די פאָרשטעלונג, נאָר אויך, אויב ניט הויפּט־זאַכלעך, מיט דעם סינטעז, דעם לעבעדיקן צונויפבונד פון די באַשטאַנד־עלעמענטן. ווייל סוף כל סוף איז דאָס דער עיקר. אַ פאָרשטעלונג קאָן מאַכן אַ טיפן רושם, אַפילו ווען געוויסע באַשטאַנד־עלעמענטן אירע האָבן אַ קנאַפּן ווערט. און פאַרקערט, — אַ פאָרשטעלונג קאָן זיין שלאַבעריג און דערווידער ניט געקוקט דערויף, וואָס די פּיעסע גופא האָט גרויסע מעלות, צי דאָס שפּילן פון געוויסע אַקטיאָרן איז פון גאָר אַ הויכן גראַד. דער רעצענזענט דאַרף פּרוּוון מיטטיילן אין זיין רעצענזיע אָט־דעם טאָטאַלן רושם פון דער פאָרשטעלונג, כאָטש ער דאַרף אויך אַנאַליזירן זי לויט אירע באַשטאַנד־עלעמענטן.

שרייבן אַ רעצענזיע איז אַ פאַראַנטוואָרטלעכע אויפגאַבע. אין אַ קאָנדענסירטער פאָרם דאַרף דער רעצענזענט ריכטיג איבערגעבן דעם אינהאַלט און דעם באַטרעף פון אַ שפּיל, אויף וועלכער קינסטלער האָבן אָוועקגעבן וואָכן און חדשים שווערע מי. ער דאַרף אויך אַ מאָל אָריענ־טירן דעם לייענער בנוגע דער פאָרשטעלונג און העלפן דעם דראַמאַטורג, די שוישפּילער, דעם רעזשיסאָר און אַנדערע מיט־שאַפער פון דער שפּיל מיט פּראַקטישע אָנווייזונגען און מיט ממשות׳דיגע אויסבעסערונגען. סיי זיין לויב און סיי זיין טאַדל האָט אויף די שאַפער פון דער שפּיל אַ שטאַרקע ווירקונג. זיינע אַ פּראַזע קאָן פאַר דעם איינצעלנעם שוישפּילער זיין אַ טיפע באַפרידיגונג אָדער אַ טיפע טראַגעדיע. ממילא דאַרף דער רעצענ־זענט זיין געוויסנהאַפט און פאָרזיכטיג אין זיין אַרבעט. ער דאַרף זיין באַשיידן און שטענדיג האָבן אין זינען, אַז זיין באַקאַנטשאַפט מיט דער פּיעסע און דער שפּיל איז בלויז אַן אויבערפלעכלעכע און ממילא איז זיין אורטייל ניט ענדגילטיג. ער דאַרף אויסמיידן דעם טאָן און דעם אָנשטעל פון „מבינות״, פון אַלץ־ווייסעריי, פון אָנגעדראָדלטער „אויטאָריטעט״, און צוגיין צו דער רעצענזיע מיט דער אַנגסטלעכער זאָרג צו דערגרונטעווען זיך צום מהות פון דער שפּיל, צו באַנעמען די שאַפונג פון אַלע קינסטלער, וואָס האָבן עפּעס צוגעטראָגן צו דער שפּיל.

אַזאַ באַציאונג צו זיין אויפגאַבע מוז דער קריטיקער האָבן פון פּיעסע צו פּיעסע, פון פאָרשטעלונג צו פאָרשטעלונג. אָבער צו זיין באַרוף בכלל מוז ער האָבן נאָך אַ ברייטערע און טיפערע באַציאונג. סוף כל סוף מוז ער זיך אַליין געבן אַ קלאָרן ענטפער אויף דער פראַגע: וואָס איז אַזוינס

טעאַטער־קריטיק? וואָס איז אַזוינס קונסט־קריטיק בכלל? וואָסערע אויפגאַבן און פליכטן האָט ער בנוגע דעם קינסטלער און בנוגע די צו־שויער? אַזוינע פראַגן באַשעפטיקן ניט בלויז דעם קריטיקער, נאָר אויך דעם קינסטלער און די אויפנעמער פון דעם קינסטלער׳ס ווערק. דאָס זיינען פראַגן, וואָס באַציען זיך אין אַ גלייכער מאָס און מיט גלייכער „ברענענדיקייט״ אויף אַלע געביטן פון קונסט, אויף קונסט בכלל.

ס׳וועט דעריבער ניט זיין איבעריק ווען מיר וועלן דאָ אַנצורירן די פראַגע וועגן די אַלגעמיינע אויפגאַבן און פונקציעס פון קונסט־קריטיק.

דער קינסטלער איז סוביעקטיוו. פון דער אויסערלעכער וועלט באַציט ער זיינע מאַטעריאַלן, דעם רוי־שטאָף פאַר זיין שאַפונג. אָבער דער רוי־שטאָף ווערט איבערגעשאַפן און צונויפגעשמאָלצן אין דער פאַנטאַזיע פון דעם קינסטלער, און דער רעזולטאַט איז — אַ סוביעקטיווער אויסדרוק, אין וועלכן עס זיינען פאַרוועבט עלעמענטן פון דער אָביעקטיווער וועלט.

אָבער דאָס ווערק גופא איז אָביעקטיוו. עס עקזיסטירט אויסערן קינסטלער און קען זיך אָן מיט אַנדערע מענטשן אַזוי גוט ווי מיטן שאַפער פון דעם ווערק. ס׳איז אַן עלעמענט פון דער סביבה אויסערהאַלב דעם קינסטלער.

פאַר דעם קינסטלער האָט זיין געשאַפן ווערק גאָר אַן אַנדער באַ־דייטונג און „טייטש״, ווי פאַר די אויפנעמער פון דעם ווערק. אָבער נאָר דעמאָלט קאָן דאָס געשאַפענע ווערק האָבן אַ האַפט, ווען עס ברענגט צום אויסדרוק עפּעס אַזוינס, וואָס איז געמיינשאַפטלעך סיי פאַרן קינסטלער און סיי פאַר זיין אוידיטאָריע. אַ קונסט־שאַפונג איז, הייסט עס, אַ געזעל־שאַפטלעכע דערשיינונג, וואָס קאָנצענטרירט אין זיך אידייען, עמאָציעס, שפּירונגען און זעאונגען, וועלכע זיינען אייגן סיי דעם קינסטלער און סיי זיין אוידיטאָריע.

די פונקציע פון דעם קריטיקער איז פעסטצושטעלן גראָד אָט־דאָס געמיינשאַפטלעכע, וואָס פאַרבינדט דעם קינסטלער און דאָס קונסט־ווערק מיט דער אָביעקטיווער וועלט, מיט דער סביבה; פעסטשטעלן די שייכות צווישן דעם סוביעקטיוון אויסדרוק פון דעם קינסטלער און דער אָביעק־טיווער געזעלשאַפטלעכער באַדייטונג פון זיין ווערק; דערקלערן און אַנט־פּלעקן דעם צונויפבונד צווישן דעם קינסטלער און דער וועלט אויסער אים.

דאָס אַל־וויכטיגע אין קונסט־קריטיק איז די קריטישע מאָס. דער קריטיקער איז ניט סתם אַ ספּעציאַליסט, וואָס אונטערזוכט אַ קונסט־ווערק און מעסט עס אָפּ לויט פעסטע כללים און געזעצן. אין קונסט גילטן קוים

אַזוינע פעסטע געזעצן. דער סוביעקטיווער שעפערישער אויסדרוק פון דעם קינסטלער לאָזט זיך ניט מעסטן לויט פאַרגליווערטע דאָגמעס, און די אַלגעמיין־אָנערקענטע פרינציפּן פון קינסטלערישער שאַפונג ווערן ביי יעדן קינסטלער קריגן אַן אַנדער אויסדרוק. ניט די קונסט דאַרף נאָכ־קומען די פעסטע געזעצן, נאָר פאַרקערט: די קונסט־נאָרמען גופא ווערן אָנגענומען פון די ווערק פון גרויסע קינסטלער. און פונקט ווי קיין קונסט בלייבט ניט פאַרגליווערט, נאָר זי ענדערט אירע פאָרמען און איר אינהאַלט צוזאַמען מיט די ענדערונגען פון דער געזעלשאַפטלעכער סביבה, אַזוי ענדערט זיך דער סכום נאָרמען און „געזעצן", וואָס זיינען גילטיג פאַר אַ געוויסער קונסט.

דער קריטיקער האָט, הייסט עס, ניט קיין פאַרטיגע און פעסטע מאָס אויף צו שאַצן אַ קונסט־ווערק. פאַרקערט, ער האָט פאַר זיך אַ וויר־וואַר פון טעאָריעס, דאָגמעס און כללים בנוגע קונסט בכלל און בנוגע דער געגעבענער קונסט בפרט. און אויף וויפיל זיין קריטיק איז שעפעריש, ברענגט ער אַליין צו טראָגן עפּעס אייגנס צו דער טעאָריע און דער מעטאָדאָלאָגיע פון קונסט־שאַצונג. ס'איז ניט קיין צופאַל און אויך ניט קיין עוולה, וואָס „קריטיקער שטימען זעלטן איין" וועגן אַ געוויסן קינסטלער אָדער אַ געוויסער קונסט־שאַפונג. אין דער פאַרשיידנאַרטיג־קייט פון קריטישן אורטייל שפּיגלט זיך אָפּ אַ פאַרשיידנאַרטיגקייט פון וועלט־אָנשויאונג בכלל.

יאָ, דאָס געמיינשאַפטלעכע אין קריטיק איז דער פּראָצעס פון פאַר־גלייכן דעם קינסטלער מיט דער אויסערלעכער וועלט (אָדער מיט דעם באַטרעפנדיקן קונסט־געביט, וואָס דאָס איז אַ טייל פון דער אויסערלעכער וועלט). אָבער די קריטישע מאָס, וואָס יעדער קריטיקער ווענדט־אָן, וועט ממילא באַשטימען זיין אורטייל וועגן דעם קריטיקירטן ווערק.

און די קריטישע מאָס, ווי מיר האָבן פריער אָנגעוויזן, איז אַ פּועל־יוצא פון דער אַלגעמיינער וועלט־אָנשויאונג פון דעם קריטיקער. ס'איז בלויז אַ קאָנקרעטער און טיילווייזער אויסדרוק פון זיין פילאָזאָפיע בנוגע דער שייכות צווישן דעם מענטשן און דער וועלט. אַ קריטיקער, וואָס האָט פאַראייגענט די אידעאַליסטישע אָדער דואַליסטישע וועלט־אָנשויאונג, אין איינער פון אירע אָפּצווייגונגען, וועט ממילא אָנווענדן אויף דעם באַטרעפנדיקן קונסט־געביט אַזוינע באַגריפן ווי „אייביגע ווערטן", „ריינער מענטשלעכער גייסט", „אומפאַרענדערלעכע מענטשלעכע טבע" „אייביגער קאָנפליקט צווישן גייסט און מאַטעריע", א. אַז. וו. דער קריטיקער ווידער,

„דאָס גרויסע געווינס“ (ערשטער אַקט) אין אידישן קונסט־טעאַטער

אויפן בילד: חנה אַפּעל, בערטאַ גערסטין, מוני ווייזענפריינד (פּאָל מוני), מאָריס שוואַרץ, מישאַ גערמאַן.

„דאָס גרויסע געווינס“ („200,000“) **אין אַרטעף**

אין פאָדערגרונט, רעכטס — גאָלדע ראָזלער (ביילקע); לינקס — מיכל גאָלדשטיין (קאָפּל) און שלמה לעווין (מאָטל).

וואָס האָט פּאַראייגענט די מאַטעריאַליסטישע וועלט־אַנשויאונג און די דיאַלעקטיק פון כסדר׳דיגער ענדערונג, פון כסדר׳דיגער צווישן־ווירקונג פון דעם „זיין" און דעם „באַוואוסטזיין"; אַ קריטיקער, וואָס באַטראַכט דעם קינסטלער׳ס שאַפונג ניט ווי אַן אויסדרוק פון „אַבסאָלוטן" מענטש־לעכן גייסט, נאָר ווי אַן אָפּגלאַנץ פון דער מאַטעריעלער סביבה, פון מאַטעריעלע כחות און ווירקונגען אין און אויסערן קינסטלער, — אַזאַ קריטיקער וועט מעסטן דאָס געשאַפענע ווערק לויט גאָר אַנדערע נאָרמען און וועט זוכן אַן אַנדער אמת פון קינסטלערישן אויסדרוק.

דער קינסטלער איז ניט אַלעמאָל באַוואוסטזיניג וועגן דער וועלט־אַנשויאונג, וואָס איז פאַרלייגט אין דעם פונדאַמענט פון זיין שאַפן, אָבער דער קריטיקער קאָן זיך קוים פאַרגינען אַ רייך־„אינטואיטיוון" צוגאַנג צו זיין אַרבעט. זאָגן, אַז אַ ווערק איז גוט דערפאַר, וואָס „ס׳געפעלט מיר", אָדער אַז ס׳איז שלעכט דערפאַר, וואָס „ס׳איז מיר דערווידער", איז ניט קיין קריטיק. געוויס קומט אויס דעם קריטיקער זיך צו פאַרלאָזן אין אַ היבשער מאָס אויף די שטימונגען און שפּירונגען, וואָס דאָס ווערק רופט אַרויס ביי אים. אָבער דאָס אַליין איז בשום אופן ניט קיין קריטערי פאַר קונסט־שאַצונג. אויב דער קינסטלער קאָן זיך ניט אָפּגעבן קיין קלאָרן חשבון וועגן זיינע שטימונגען, שפּירונגען און זעאונגען, איז אָבער דער קריטיקער מחויב דאָס צו טאָן. ס׳איז פּונקט אַזוי שלעכט צו פאַרלאָזן זיך אויף פאַרטיגע דאָגמעס, אויף „אָנערקענטע געזעצן" פון קונסט־שאַצונג, ווי צו פאַרלאָזן זיך אויף דער „אינטואיציע" צי דער „שטימונג" פון דעם קריטיקער.

און אַזאַ צוגאַנג צו קריטיק איז אייגנטלעך אַ פּועל־יוצא פון דער מעטאַפיזישער אויפפאַסונג פון טאַלאַנט ווי עפּעס אַן אייגענשאַפט, וואָס דער קינסטלער קריגט זי פאַרטיגערהייט ווי אַ „מתנה פון גאָט" (דער „באַ־גאַבטער קינסטלער", דער קינסטלער „פון גאָט׳ס גנאָדע"). די זעלביגע אייגנשאַפט ווערט דאָ אַריבערגעטראָגן אויף דעם קריטיקער, וועלכער טוט שאַפן וואונדער פון קריטישער אַנטפּלעקונג, פון קריטישער קלאָר־זעעוודיגקייט און ווייסט גאָר אַליין ניט ווי אַזוי ער טוט דאָס. די טעאָריע פון קינסטלערישער „אינספּיראַציע" ווי עפּעס אַ צושטאַנד פון באַוואוסט־לאָזן טראַנס ווערט דאָ אויך אָנגעווענדט אויף דעם קריטיקער, וואָס פונקציאָנירט, הייסט עס, ווי אַן אינסטרומענט פון עפּעס אַן „אַבסאָלוטן גייסט".

און ס׳איז גאָר ניט קיין צופאַל ווען אַזוינע קריטיקער וואַרפן אַף דעם

סאַמע געדאַנק, אַז דער „געטלעכער פונק״ פון דעם קינסטלער איז אויף וועלכן ס׳איז אופן אַפּהענגיג אָן דער מאַטעריעלער סביבה. די טענדענץ צו באַשענקען די „מענטשלעכע טבע״, צי דעם שעפערישן טאַלאַנט פון דעם קינסטלער מיט אַן „אַבסאָלוטער״ און „אייביגער״ אייגנשאַפט, טראָגט בלויז אַריבער אויף דעם געביט פון קונסט די שטרעבונג פון דעם הערשנדיגן געזעלשאַפטלעכן שיכט צו פאַרהערלעכן די עקזיסטירנדיגע געזעלשאַפטלעכע נאָרמען דורך אַן אַטעסטאַט פון „אייביגקייט״.

די דאָזיגע באַמערקונגען וועגן קונסט־קריטיק בכלל זיינען ממילא גילטיג בנוגע טעאַטער־קריטיק. ניט מער, דער טעאַטער־קריטיקער האָט די פילפאַכע אויפגאַבע צו שאַצן — אין איין און דער זעלביגער פאָרשטעלונג — די שאַפונגען פון עטלעכע קינסטלער און פון עטלעכע קונסט־געביטן אויף אַמאָל. ער שטעלט זיך אָפּ אויף דער פּיעסע, ווי אויף דעם וויכטיגסטן עלעמענט פון דער פאָרשטעלונג, אָבער די פאָרשטעלונג וואָלט ניט געקאָנט צו־שטאַנד קומען אָן די שוישפּילער און אָן דער מיטווירקונג פון דעם רעזשיסאָר, דעקאָראַטאָר, מוזיקער, א. אַז. וו. און כאָטש די פאָרשטעלונג ווערט אָנגעבאָטן די צושויער ווי איין גאַנצע שאַפונג — און דער קריטיקער דאַרף זי אויפנעמען ווי אַזעלכע — דאַרף ער אָבער זיך אויך באַשעפטיגן מיט די באַזונדערע קונסט־צווייגן און קינסטלער, וואָס זיינען פאַרפלאָכטן אין דער פאָרשטעלונג.

אויב אין אַנדערע קונסטן קאָן אין וועלכער ס׳איז מאָס גילטן די אייבּרעדעניש, אַז דער קינסטלער שאַפט קודם־כל פאַר זיך אַליין, קאָן דאָס בשום אופן ניט גילטן אין טעאַטער. דאָ איז דער צונויפבונד פון דעם געשאַפענעם ווערק מיט די אויפנעמער פון דעם ווערק אַ דירעקטער, אַ דייטלעכער, אַן אומבאַדינגט־נויטיגער. אָן אַזאַ צונויפבונד קאָן דאָס געשאַפענע ווערק בכלל ניט צו־שטאַנד קומען. אַ טעאַטער־פאָרשטעלונג אָן אַן עולם איז ניט קיין פאָרשטעלונג און האָט ניט קיין ממשות.

ממילא מוז זיך דער טעאַטער־קריטיקער אָפּגעבן אַ קלאָרן חשבון וועגן די מאָמענטן, וואָס פאַרבינדן די פאָרשטעלונג מיט דעם עולם, און וועגן דער געזעלשאַפטלעכער ווערט פון דעם טעאַטער־שטיק און פון טעאַטער בכלל.

אין איין פּרט קומט אָן דעם טעאַטער־קריטיקער זיין אַרבעט אַ סך גרינגער, ווי די קריטיקער פון אַנדערע קונסט־געביטן: ער פאַרשפּאָרט ספּעקולירן וועגן דעם צונויפבונד פון דעם ווערק מיט די אויפנעמער פון ווערק, ווייל יעדע פאָרשטעלונג איז אַ לעבעדיגע דעמאָנסטראַציע פון

אזאַ צונויפבונד. ער זעט פאַר זיך בפועל ממש ווי אַזוי די קינסטלער פון טעאַטער באַווירקן זייער אוידיטאָריע און ער קאָן פון דעם עולם זייער אַ סך לערנען וועגן דער פאַרשטעלונג, ווי אויך וועגן דער טבע פון דער טעאַטער־קונסט בכלל. אויב די צושויער נעמען עפּעס ביים קריטיקער, איז דאָס בלויז אַ קלענער חלק דערפון, וואָס זיי גיבן דעם קריטיקער. ווייל וואָס איז שייך דער לעבעדיגער ווירקונג פון דער שפּיל, איז דער עולם סוף כל סוף — די לעצטע און ענדגילטיגע פּראָבע. צו פאַרשטיין דעם עולם, זיינע באַדערפעענישן, זיינע שטימונגען, זיין סאָציאַלע טבע איז פאַר דעם טעאַטער־קריטיקער פּונקט אַזוי וויכטיג, ווי צו פאַרשטיין די קינסטלערישע פּרינציפּן און די טעכנישע פּראָצעסן פון דער טעאַטער־קונסט גופא. נאָך מער: דער עולם איז אַליין אַ מיטשאַפער פון דער טעאַטער־קונסט, און דער טעאַטער־קריטיקער דאַרף דאָס שטענדיג האָבן אין זינען.

דאָס אידישע טעאַטער-וועזן
אין אַמעריקע

אונטערגאַנג אָדער באַנייאונג?

גייען מיר אויף צוריק? — אַ פעסימיסטישער חשבון וועגן אונזער טעאַטער־פאַרמעגן. — דאָס איינגעשרומפּענע טעאַטער־וועזן. — די אַלטע גוואַרדיע האַלט די פעסטונג. — די זאָמען פון דעם נייעם טעאַטער־וועזן.

דער אידישער טעאַטער אין אַמעריקע איז אַלט וואָסערע זעכציג יאָר. עס לעבן נאָך מענטשן, וואָס קענען די גאַנצע געשיכטע פון דער אידישער בינע אויף אויסנווייניג, — מענטשן, וואָס זיינען אַליין די געשיכטע פון אידישן טעאַטער. מיר האָבן נאָך צווישן אונז פּיאָנערן, וואָס זיינען אַהער געקומען מיט די ערשטע צוויי טרופּעס. אַפילו גאָלדפאַדען׳ס ערשטע אָפּערעטעס („שמענדריק״, „כשופמאַכערין״, „ני־בע־ני־מע״), וואָס דער מפונק האָט זיי איצט האָלד צוליב זייער אומבאַהאָלפנקייט, ווערן נאָך דערמאָנט מיט בענקשאַפט און מיט שטאָלץ, ווי אַ פאָרוואורף דער איצטיגער אידישער בינע. אין אַ סך הערצער ליכטיגט נאָך די טעאַטער־התלהבות פון דער „גאָלדענער עפּאָכע״ פון יעקב גאָרדין און לעאָן קאָברין. ביי אַ סך מענטשן איז דער מאָראַליסטישער גאָרדין־רעפּערטואַר נאָך אַלץ די קרוינונג פון דער „בעסערער פּיעסע״. דער פוראָר פון אַ היימלאָזער טרופּע, וואָס האָט אין 1943 אויפגעלעבט „גאָט, מענטש און טייוול״, זאָגט עדות דערויף. אידישע צייטונגען מיט אַ חוש פאַר דעם געמיט פון זייערע עלטערע לייענער דרוקן אָן אויפהער זכרונות פון טעאַטער־וועטעראַנען. און כאָטש אָט־די כלומרשט־אויטענטישע דערינערונגען און אויטאָ־ביאָגראַפיעס פון די מיטשאַפער פון דער אידישער טעאַטער־געשיכטע זיינען בדרך כלל דורכגעשטרייפט מיט „טעאַטראַלישע״ גוזמאות, זעלבסט־באַרימערייען און אימפּראָוויזאַציעס, וואָס פאַרפּאַפּן די

געשיכטע פון אידישן טעאַטער מיט „אַפּאָקריפישע" אויסטראַכטעניש, ברענגען זיי אָבער צום לעבן די גערודערס פון דעם דאַכט־זיך־נאָנטן אַמאָל און פרישן־אויף ביי די לייענער אַ שפּירונג פון דער אַזוי אומבאַמערקט־אַנטלאָפענער יוגנט.

אין אָט־דעם טייל פון דעם בוך זיינען מיר ניט אויסן צו באַ־שעפטיגן זיך מיט דער געשיכטע פון אידישן טעאַטער אין אַמעריקע. מיר וועלן זיך פאַררופן אויף געשיכטלעכע מאָמענטן נאָר אויף אַזוי פיל, אויף וויפיל דאָס וועט אונז העלפן באַנעמען, אויב ניט באַווירקן, דאָס אידישע טעאַטער־וועזן אין אַמעריקע אין אונזער צייט. די געשיכטע פון אידישן טעאַטער דאַרף ערשט געשריבן ווערן, און פאַר דעם צוקינפטיגן היס־טאָריקער ליגט אַ שווערע אויפגאַבע נישט אין דעם זין פון פעסטשטעלן פאַקטן און דאַטן, נישט אין דעם זין פון אויספלאָנטערן די „אַפּאָקריפישע" עלעמענטן פון די „זכרונות", נאָר אין דעם זין פון פעסטשטעלן דעם צונויפ־בונד פון דער אידישער בינע מיט דעם אידישן לעבן אין אַמעריקע. ב. גאָרינ׳ס „די געשיכטע פון אידישן טעאַטער", וואָס איז אַרויס אין 1918, באַשעפטיגט זיך אין דעם צווייטן באַנד כמעט אויסשליסלעך מיט דעם אידישן טעאַטער אין אַמעריקע. ס׳איז אָבער ניט קיין געשיכטע פון טעאַטער, ווייל ס׳איז ניט קיין געשיכטע פון דעם וויכטיגסטן עלעמענט אין אידישן טעאַטער, דעם עולם. מיר וואָלטן גאָרינ׳ען מוחל געווען די זינד, וואָס די וויסנשאַפטלעכע פאָרשער און היסטאָריקער וועלן אים בשום אופן ניט מוחל זיין: די אומגעפעריגקייט פון זיינע דאַטן, די אומפּינקט־לעכקייט פון זיינע אָנגאַבן, דעם כמעט־בעלעטריסטישן טעמפּעראַמענט פון כאַראַקטעריזאַציעס און אורטיילן. די צרה מיט זיין „געשיכטע פון אידישן טעאַטער", אויף וויפיל דאָס האָט צו טאָן מיט דעם אַמעריקאַנער טעאַטער, איז זיין פאַרפעלן צו באַהעפטן די גערודערס אין דער טעאַטער־פּראָפעסיע מיט די איבערשיכטונגען און טראַנספאָרמאַציעס אין דער אידישער סביבה אין אַמעריקע.

אָבער גאָרין גיט אונז פאָרט אַ בילד פון דעם אידישן טעאַטער־וועזן אין אַמעריקע ביז אַרום 1910.

ווען מען לייענט גאָרינ׳ס „געשיכטע", קומט ניט־ווילנדיג אויפן זין דאָס פראַנצויזישע ווערטל: „וואָס מער עס ענדערט זיך, אַלץ מער בלייבט עס דאָס זעלביגע." ביי גאָרינ׳ען קאָן מען אַרויסנעמען שטעלן, וואָס זיינען ממש שטוינענדיג, ווייל זיי זיינען ווי אָנגעמאָסטן פאַר דעם צושטאַנד פון דער אידישער בינע אין אונזער צייט. זיכער איז זיין כאַראַקטעריסטיק פון

דער שונד־פּיעסע פון צוריק מיט פערציג־פופציג יאָר גילטיג פאַר שטיקער, וואָס הערשן איצט אין אידישן טעאַטער. ער שרייבט וועגן די צווי פּיעסן־מאַכער, לאַטיינער און הורוויטש, די אָפיציעלע דראַמאַטורגן פון די ערשטע אידישע טעאַטערס, וואָס האָבן געהאַט אַ מאָנאָפּאָליע אויף דעם רעפּערטואַר:

„אָפט זיצט מען אויף הורוויטשעס אַ שטיק און עס איז שווער צו בעשטימען, ווער איז דער פערפאַסער פון איר. עס איז רעכט, אַז דער פערפאַסער זאָל זיין לאַטיינער, צו פיינמאַן, צו הורוויטש, צו עפּעס אַן אַנדערער פון די דאָזיגע אויטאָרן. די מייסטע פון יענע סאָרט שטיקער זיינען אויסגעגאָסען פון איין פורעם, איר זעט, אַז די מענשען אויף דער בינע זיינען קיין מענטשן ניט, די ווערטער קלעפּן זיך ניט איינס צום אַנדערן, די האַנדלונגען . . . האָבן קיין שום שייכות ניט איינע מיט די אַנדערע . . . די קאָנסטרוקציאָן פון הורוויטשעס שטיקער איז כמעט די זעלביגע ווי לאַטיינערס, אַזוי ווי זיי וואָלטען בײדע אין איין חדר געגאַנגען. דער סיוזשעט איז געוויינלעך אַ פערדרייטער, ווי פון אַ סענזאַציאָנעלן שונד־ראָמאַן. דער סיוזשעט איז אָפט אַזוי פערדרייט, אַז דאָס רוב ווייסט מען ניט, וואָס עס קומט פאָר אויף דער בינע.״ (באַנד 2, ז״ז 84־85.)

„. . . דער חשבון דערביי איז אַזאַ: מען ווייסט ניט, וואָס אַן עולם קען געפעלן ווערן, אַ מאָל וויל ער עפּעס ערנסטעס, עפּעס זאָל אים אַ ציי טאָן אין הארצן, און אַמאָל וויל ער מען זאָל אים קיצלען, כדי ער זאָל קענען זיך גוט אויסלאַכן, און אַמאָל וויל ער אַ שטיקל נגינה, און אום צו זיין זיכער דאַרף מען אים געבן אי אַ דראַמע, אי אַ קאָמעדיע, אי אַן אָפּערעטקע.״ (באַנד 2, ז. 79.)

מען דאַרף דאָ בלויז אַריינשטעלן די נעמען פון אַ פאָר אידישע שונד־ליפעראַנטן פון אונזערע טעג, און עס וועט זיך באַקומען אַ פולשטענדיג־ריכטיגע אָפּשאַצונג פון זייער אַרבעט. אויך בלייבט נאָך ביז היינט צו טאָג די פאַרדאַרבענדיגע ווירקונג פון דער שונד־פּיעסע אויף דעם אַקטיאָר, וואָס גאָרין האָט אַזוי ריכטיג אַרויסגעבראַכט:

„פאַר אַ פערפאַסער איז אַ שטיק געוועזן הפקר און ער האָט דאָרטן געקענט אַריינקלאַפּן וואָס אים האָט זיך פערקאָלאָטשעט אין קאָפּ. מען שפּאָרט צו זאָגן, אַז די אויטאָרן האָבן ניט געוואוסט, וואָס הייסט דורכ־צופירן אַ כאַראַקטער. די רייד, די האַנדלונגען זיינען געוועזן ווילדע, פרעמדע, גאָר ניט פון מענשען, וואָס מען בעגעגענט אין לעבן.

„דער אַקטיאָר איז געגאַנגען ביי זיין פערפאַסער אין חדר און האָט פון אים געכאַפּט דעם שניט ווי צו שפּילן. ער האָט געזען, אַז דאָס שטיק איז ביים פערפאַסער הפקר, האָט ער געמאַכט פאַר זיך די בינע הפקר. ער האָט געזען, אַז ביים פערפאַסער קלעפּט זיך ניט אַ וואָרט

צו אַ וואָרט, האָט זיך זיין שפּילן ניט געקלעפּט צו די ווערטער. ער האָט זיך דורכגעדרונגען מיט דער גערדיכטער אַטמאָספערע פון טעאַטער, אַז אַלץ, וואָס קומט דאָרטן פאָר איז ווילד, משונה׳דיג, האָט ער אויך געשפּילט ווילד, משונה׳דיג.״ (באַנד 2, ז״ז 101־102.)

מיט דער צייט האָבן די אָפיציעלע פּיעסן־מאַכער אָנגעוואוירן זייער מאַכט, און די הויפּט־אַקטיאָרן

„האָבן געהאַט די גאַנצע דעה איבער פּיעסן און נאָר אויף זייער מבינות זיינען זיי אָנגענומען אָדער פערבראַקירט געוואָרן. די מבינות וואָס זיי האָבן פערמאָגט האָט זיך באַזירט אויף די פריערדיגע מוסטערן פון דער בינע. דאָס האָט געמוזט פירן דערצו, אַז די שטיקער זאָלן האָבן אַ געוויסע ענלעכקייט, ווייל קוים איז אַ נייע שטיק אָפּגעטראָטן פון דעם אָנגענומענעם מוסטער, האָט מען שוין צו אים קיין צוטרוי ניט געהאַט.״ (באַנד 2, ז״ז 139־140.)

אַנטקעגן דעם, הייסט עס, וואָס די דעה־זאָגער אין די היינט־צייטיגע אידישע טעאַטערס באַקלאָגן זיך, אַז זיי קאָנען ניט קריגן קיין נייע פּיעסן און דעריבער מוזן זיי אָנקומען צו די שטאַמפּירטע שונד־שטיקער. ווען מע ברענגט זיי אָבער אַ פּיעסע, וואָס ווייכט־אָפּ פון דעם „אָנגענומענעם מוסטער״, האָבן זיי מורא זיך צוצורירן צו איר. און כאָטש היינטיגע צייטן איז דער פּיעסע־מאַכער גאָר אינגאַנצן אָן אַ דעה ביים אידישן טעאַטער און ער באַקלאָגט זיך, אַז ער קאָן ניט זיין פריי אין זיין „שאַפן״, ווייל ער מוז צושניידן זיין פּיעסע לויט די וואונטשן פון דעם „סטאַר״, איז סיי דער פּיעסן־מאַכער און סיי דער „סטאַר״ באַהערשט פון דעם פאַרגליווערטן און פאַרגליווערדיגן שטאַמפּ, פון דער פאָרמולע, וואָס ווערט באַטראַכט ווי אַ גאַראַנטיע פאַר קאַסע־דערפאָלג.

אין דעם דאָזיגן פּרט האָט זיך די אידישע בינע ווייניג־וואָס געביטן אין די לעצטע עטלעכע צענדליג יאָר. עס קאָן זיך דאַכטן, אַז אויב ס׳איז יאָ פאָרגעקומען אַן ענדערונג, איז דאָס צום ערגערן. דער צושטאַנד פון דער אידישער בינע, אין פּרט פון פּיעסן, איז איצט מער ענלעך אויף דער ערשטער שטופע, ווען ס׳האָבן געהערשט לאַטיינער און הורוויטש, ווי אויף דער „גאָלדענער עפּאָכע״ פון יעקב גאָרדין, לעאָן קאָברין און אַנדערע. ס׳איז שוין איצט אַפילו ניטאָ די צעצווייטקייט אין די שטרעבונגען פון די פירנדיגע אַקטיאָרן, וואָס פון איין זייט האָבן זיי געמוזט שפּילן „ברויט־פּיעסן״ פון דעם לאַטיינער־הורוויטש שניט און פון דער אַנדערער זייט האָבן זיי געזוכט פּרעסטיזש און אַ געלעגנהייט זיך אויסצולעבן קינסטלעריש

אין דער „בעסערער פּיעסע״. מיט דער אויסנאַם פון די ספּאָזמאַטישע אַרויסטריטן פון מאָריס שוואַרץ און זיין „קונסט־טעאַטער״, קאָן זיך דאַכטן, אַז דער פּאַדים פון דער „בעסערער פּיעסע״ איז איבערגעריסן. צוויי יאָר נאָכאַנאַנד, 1941 און 1942, האָט ניו יאָרק — דער צענטער פון אידישן טעאַטער אין אַמעריקע — ניט געהאַט קיין ערנסטן דראַמאַטישן טעאַטער. צופעליגע גרופּן און ניט־פּראָפעסיאָנעלע קאָלעקטיוון האָבן בראַוו און פּאַטעטיש געהאַלטן די פּאַן פון ווירדיגער דראַמע. דער סעזאָן פון 1942־1943, וואָס פאַר די פּראָפעסיאָנעלע טעאַטערס איז ער געווען דער ריזח־דיגסטער אין צען יאָר, האָט געבראַכט בלויז דריי „אויפלעבונגען״ פון אַלטן רעפּערטואַר: שלום אַש׳עס „אָנקל מאָזעס״ און לעאָן קאָברינ׳ס „ריווערסאַיד דראַיוו״ אין אַ ניט־פּראָפעסיאָנעלער אויפפירונג פון דער „פאָלקס־בינע״ פאַר אַ באַגרענעצטער אודיטאָריע, און גאָרדינ׳ס „גאָט, מענטש און טייוול״, אויפגעפירט פון אַ „היימלאָזער״ טרופּע, וואָס האָט געשפּילט וואו ס׳האָט זיך געלאָזט. רעכנט־צו ביל־בעלאָצערקאָווסקי׳ס סאָוועטישע פּיעסע „דאָס לעבן רופט״, וועלכע איז אויפגעפירט געוואָרן פון אַ קליינער גרופּע פאַר אַ גאַראַנטירטער אודיטאָריע, און איר האָט דאָ דעם גאַנצן אינהאַלט פון דער „בעסערער פּיעסע״ אין אַ סעזאָן, ווען די לייכטע אָפּערעטע און די געדיכטע מעלאָדראַמע האָבן געצויגן גרויסע איינ־נאַמעס און ווידער פּרעך פאַרריסן דעם קאָפּ. די לאַגע איז כאַראַקטעריס־טיש פאַר די פאַרגאַנגענע עטלעכע יאָר, פון זינט דער „אַרטעף״ האָט איבערגעריסן זיין טעטיגקייט און דער אידישער קונסט־טעאַטער (אַ נאָמען מיט אַ רייכער פאַרגאַנגענהייט, ווי מיר וועלן זען אין אַ שפּעטערדיגן קאַפּיטל, נאָר מיט ווייניג שטאַנדהאַפטיגקייט) האָט אָנגעהויבן בלאָנדזשען אָן אַ קאָמפּאַס און אָן אַ ציל. דער ביטול, וואָס האָט געהערשט אין דער פּראָפעסיע בנוגע דער „בעסערער פּיעסע״ צוריק מיט פערציג יאָר, הערשט אויך היינט צו טאָג, און דאָס — נאָך 25 יאָר אידישן קונסט־טעאַטער און 12 יאָר אַרטעף! דער ציניזם בנוגע דעם אָפּגעשטאַנענעם עולם מיט זיינע פּרימיטיווע געשמאַקן, וואָס האָט געפונען אַזוינע „לעגענדאַרישע״ אויס־דרוקן אין דער לצנות פון דוד קעסלער, איז איצט געוואָרן דער כלל אין דער אידישער טעאַטער־פּראָפעסיע. עס קאָן זיך דאַכטן, אַז די פינף און צוואַנציג יאָר אַרבעט צו באַפעסטיגן די „בעסערע פּיעסע״ זיינען ממש אויסגעמעקט געוואָרן; אַז דער אידישער קונסט־טעאַטער, דער „אַרטעף״, די פּיאָנערן־אַרבעט פון יעקב בן־עמי און פּרץ הירשביין, דער פּרואוו פון „אונזער טעאַטער״ און דער סעזאָן פון דעם שילדקרויט־טעאַטער, וואָס

האָט אונז געגעבן דעם אומפּאַרגעסלעכן „בראָנקס עקספּרעס" פון אָסיפ דימאָוו, — אַז דאָס אַלץ איז טויט און באַגראָבן, און מיר מאַכן איצט דורך אין אידישן טעאַטער אַ משונה׳דיגן צוריקגאַנג צו די ערגסטע יאָרן פון זיין ערשטן פּעריאָד.

די פּעסימיסטן בנוגע דעם היינט און דעם מאָרגן פון דער אידישער בינע אין אַמעריקע האָבן אַ גרונד צו זיין פּעסימיסטיש. ווען זיי ציען אונטער אַ סך־הכל פון די לעצטע צוויי צענדליג יאָר, באַקומט זיך אַ נעטער דעפיציט און אַ פּראָצעס פון אונטערגאַנג.

מיר געהערן ניט צו די פּעסימיסטן און מיר האַלטן ניט, אַז דער אידישער טעאַטער גייט־אונטער. נאָר ס'איז כדאי אַ קוק צו טאָן אויף אָט־דעם ניט־פריילעכן סך־הכל, וואָס די פּעסימיסטן מאַכן.

דאָס טעאַטער־וועזן איז איינגעשרומפּן געוואָרן, — וועגן דעם קאָן קיין ספק ניט זיין. מיר האָבן ווייניגער טעאַטערס, ווייניגער אַקטיווע אַקטיאָרן, דראַמאַטורגן און אַנדערע טעאַטער־פּאַכלייט. דער עולם איז איינגעשרומפּן. די עלטערע זיינען אַוועק אַהין, וואו מען דאַרף שוין ניט קיין בילעטן, די אינגערע האָבן זיך אויסגעדרייט מיטן רוקן צו דער אידי־שער בינע, ווייל זי באַפרידיגט זיי שוין מער נישט.

צוריק מיט אַ יאָר צען האָט מען נאָך געקאָנט רעדן וועגן אַ שטאַנד־האַפטיגער אידישער טעאַטער־אוידיטאָריע. אין דעם משך פון עטלעכע יאָר זיינען נישט פאָרגעקומען קיין וועזנטלעכע וואַקלונגען אין דער צאָל באַזוכער. אָבער די טענדענץ אַרונטער־צו האָט פאָרט געאַרבעט. ס'איז אומגעפער ווי אין דעם פּראָצעס פון אַ זינקענדיגער באַפעלקערונג פון אַ לאַנד: אויף אַ געוויסער שטופע ווערט דערגרייכט אַ גלייכגעוויכט, די געבורטן באַלאַנסירן די טויט־פאַלן, אָבער דער פּראָצענט יונגע מענטשן ווערט קלענער און ממילא קאָן מען פאָראויסזאָגן אַ מער אימפּעטיגע זינקונג אין דער נאָענטער צוקונפט.

אַזאַ זינקונג אין דער אידישער טעאַטער־באַזוכערשאַפט האָט זיך אָנ־געהויבן צוריק מיט אַ יאָר זעקס־זיבן, און די שנעלקייט פון זינקען ווערט אַלץ האַסטיגער.

צום גליק איז דער משל מיט דער זינקענדיגער באַפעלקערונג נישט אינגאַנצן גילטיג פאַר דעם אידישן טעאַטער־עולם. ס'איז אומפאַרמיידלעך, אַז דער טיף צושויער, אויף וועלכן די אידישע בינע האָט זיך געשטיצט די לעצטע צוויי־דריי צענדליג יאָר, זאָל ווערן אַלץ קלענער אין צאָל און אַלץ ווייניגער טעאַטער־פייאיג. דאָס הייסט אָבער ניט, אַז די אידישע בינע

האָט ניט קיין רעזערוואואַר פון אַ גרויסער פּאָטענציעלער צושויערשאַפט, וואָס וואָלט געקלעקט אויף יאָרן און יאָרן. אַזאַ פּאָטענציעלן עולם האָבן מיר סיי אין די „אַמעריקאַניזירטע" אידן, סיי אין די ברייטע קרייזן קול־טיווירטע אידיש־רעדנדיגע מענטשן, וואָס קאָנען שוין מער נישט פאַרטראָגן די באַנאַליטעטן און אָפּגעריבענע שטאַמפּן פון דער אידישער בינע, און סיי אין דעם יונגן דור ענגליש־רעדנדיגע אָבער אידיש־פאַרשטייענדיגע מענטשן, וואָס זיי ציט צום אידישן טעאַטער, צום אידישן פאָלקס־ליד, צום אידישן וואָרט, צו דער אידישער טראַדיציע.

אין דעם איצטיגן שווערן קריזיס פון דער אידישער בינע איז עס אַ קנאַפּע טרייסט וואָס מיר האָבן אַמאָל געהאַט אַ היבשן טעאַטער־פאַרמעגן. די פראַגע איז: וואָס האָבן מיר אָפּגעשפּאָרט, וואָס האָבן מיר איינגעהיט און פון וואָס קאָנען מיר בויען דאָס אידישע טעאַטער־וועזן פון מאָרגן?

עס קאָן זיך דאַכטן, אַז אָפּגעשפּאָרט האָבן מיר זייער ווייניג. ס'איז אין די לעצטע צוואַנציג יאָר נישט אויסגעוואַקסן קיין איין גרויסער שוי־שפּילער. די אַלטע גוואַרדיע האַלט נאָך אַלץ די פעסטונג. דער איינציגער שטערן, וואָס האָט העל אויפגעלויכטן אויף דעם אידישן טעאַטער־הימל אין די צוואַנציגער יאָרן, איז מאַלי פּיקאָן. און מאַלי פּיקאָן קוקט שוין אויף צוריק און איז שוין אויפגעטראָטן אין אַן אָפּערעטע („אוי איז דאָס אַ לעבן"), וואָס איז געבויט אויף איר „לעבנס־געשיכטע".

עס זיינען, פאַרשטייט זיך, צוגעקומען שוישפּילער אין די צוואַנציג יאָר. ביי גאָרינ'ען, וואָס האָט דערפירט זיין „געשיכטע פון אידישן טעאַטער" ביז 1918, געפינען מיר אַ בלאַט מיט פאָטאָגראַפיעס פון „אונזערע פער־שפּרעכענדע שוישפּילער". איצט זיינען זיי גלאַנץ־נעמען פון דער אידישער בינע: בערטאַ גערסטין, מאָריס שוואַרץ, ציליע אַדלער, סעמועל גאָלדינ־בורג, פראַנסיס אַדלער. אין גאָרינ'ס צייטן איז נאָך בן־עמי ניט געווען צווישן די „שטערן" און קעשיר האָט נאָך ניט געשפּילט קיין ראָלע. פון די אַמאָליגע „צוציקעס" און אַמאַטאָרן זיינען אַרויסגעקומען פייאיגע און אָנערקענטע אַקטיאָרן. דער אַרטעף אַליין האָט געמאַכט אַ היבשן ביישטייער צום אַקטיאָרן־באַשטאַנד.

אָבער קיין קאַליבערדיגע אַקטיאָרן, אַזוינע, וואָס זאָלן ווייזן אַ וועג און אַרומוואַקסן מיט „פּאַטריאַטן" און תלמידים, האָבן מיר אין די לעצטע צוואַנציג יאָר ניט צוגעוואונען. אַ באַדייטנדיגע צאָל פון דער אַלטער גוואַרדיע איז אַרויסגעפאַלן פון די אַקטיווע רייען. אַ צאָל איינגערע האָבן אויסגעביטן דאָס אידישע טעאַטער־טייכל אויף די ברייטערע — אויב

ניט טיפערע — וואָסערן פון בראָדוועי און האָליוואוד. מוני וויזענפריינד (פאָל מוני) איז נישט בלויז אַ דערפאָלגרייכער אַקטיאָר אין דער פילם־וועלט, ער איז אַ סימבאָל פון אַנטלויפעניש, דער אויסדרוק פון אַ טענדענץ און אַ שטרעבונג צווישן אידישע שוישפילער בכלל. יוסף בולאָוו איז נישט בלויז אַן אַנגעזעענער כאַראַקטער־שפילער אויף בראָדוועי, ער איז אַן אויסדרוק פון דער גרייטקייט מצד די אידישע שוישפילער אַריבערצופלאַנצן זייער סאַמע אידישע געווירציגקייט אויף אַ מער פּרוכטיגן, כאָטש ניט אידישן באָדן. און ווער קאָן דען איבערציילן די צאָל אַספּיראַנטן, די שטרעבנדיגע יונגע מענטשן, וואָס די אידישע בינע וואָלט זיי געקאָנט קריגן, ווען ס׳זאָל זיין אַ פעלד פאַר זייער טעטיגקייט? אַט דער יונג־וואָלד, וואָס וואָלט געקאָנט באַנייען און באַקרעפטיגן די אידישע בינע, שטרעקט זיינע צווייגן אין אַן אַנדער ריכטונג, צו בראָדוועי און האָליוואוד, ווייל דאָרט איז כאָטש פאַראַן די אילוזיע פון דערגרייכונג, בעת ביים אידישן טעאַטער איז שוין מער ניטאָ אַפילו קיין אילוזיע.

הכלל, אין פּרט פון שוישפילער־מאַטעריאַל — וואָס דאָס איז דער עיקר פון טעאַטער — האָבן מיר אין די צוואַנציג יאָר מער פאַרלאָרן, ווי צוגעוואונען, און דער גענעטער סך־הכל, לויט דעם פעסימיסטישן חשבון, איז אַ היבשער פאַרלוסט.

נאָך ערגער האַלט עס מיט דער אידישער דראַמאַטורגיע. קיין איין באַדייטנדיגער אידישער דראַמאַטורג איז ניט אויסגעוואַקסן אין די לעצטע צוואַנציג יאָר. דער איינציגער, וואָס איז געקומען צו זיין פולער בליאונג אין די צוואַנציגער יאָרן, איז ה. לייוויק. אָבער לייוויק פון „שמאַטעס״, „שאָפ״ און „בעטלער״ איז שוין אויך געוואָרן אַ „קלאַסיקער״ — נישט אין דעם זין פון אַ פערמאַנענטן אָרט אין דעם אידישן טעאַטער־רעפּערטואַר, נאָר אין דעם זין פון אַן „אָפּגעשפּילטן״ דראַמאַטורג. ווייטער האָבן מיר קיינעם נישט אויסגעהאָדעוועט אויפן דראַמאַטורגישן געביט — ניט קיין טיף־גרייכנדיגן דראַמאַטיקער פון לייוויק׳ס פאַרנעם און ניט אַפילו קיין פייאיגע, קולטורעלע פיעסן־מאַכער, ווי דאָס וואָלטן געקאָנט זיין אונטער מער גינסטיגע אומשטענדן אַזוינע שרייבער ווי גאָטעספעלד, רעסלער, צי אַשעראָוויטש.

נאָר דערפון איז בשום אופן נישט געדרונגען, אַז אין דער אידישער סביבה פעלט פּאָטענציעלער דראַמאַטורגישער טאַלאַנט. מיט די דראַמאַטישע ווערק פון קנאָפּ־באַקאַנטע און אומבאַקאַנטע אידישע שרייבער, וואָס זיינען אַרויס אין בוך־פאָרם אין די לעצטע צוואַנציג יאָר, וואָלט מען געקאָנט

אויספּילן אַ גאַנצע פּאָליצע. נישט געציילט איז די צאָל מאַנוסקריפּטן, וואָס נייע דראַמאַטורגן האָבן פאַרגעלייענט פאַר די טעאַטער־אונטערנעמער, און ביי אַ טעטיגער אידישער בינע וואָלטן אַ סך אַנדערע שרייבער אָנגערעגט געוואָרן צו שאַפן פרישן און וועזנטלעכן שפּיל־שטאָף. כאָווער־פּאָוער, דער איינציגער יונגער אידישער דראַמאַטורג מיט אַ צוזאָג אויף דער צו־קונפט, איז — מעג מען זאָגן — אַ וויכאַוואַנעק פון אַרטעף. און בעת דער אַרטעף האָט פונקציאָנירט, האָבן אַנדערע שרייבער אויסגעפּרואווט זייערע דראַמאַטורגישע כחות מיט אַן אויג אויף אַן אַרטעף־אויפפירונג. אַפילו אויב די ערשטע פּרוואוון האָבן זיך ניט איינגעגעבן (און ווען גיט זיך דען איין אַן ערשטער פּרואוו אין אַזאַ טעכניש־שווערער און קאָמפּליצירטער ליטעראַטור־פאָרם?), וואָלט די ווייטערדיקע עקזיסטענץ פון אַרטעף אָן ספק צום לעבן געבראַכט באַדייטנדיקע נייע פּיעסן פון נייע דראַמאַטורגן.

אַן ענלעכע ווירקונג האָט געהאַט דער אידישער קונסט־טעאַטער אין זיינע בעסטע יאָרן, און ווען ניט די קרומע דרכים פון מאָריס שוואַרץ, וואָלט דער קונסט־טעאַטער עד היום געווען אַ קוואַל פון אָנרעג סיי פאַר פרישע דראַמאַטורגן, סיי פאַר דער אַלטער גוואַרדיע.

און אַן אַלטע גוואַרדיע האָבן מיר אַ ממשות׳דיקע, אַ קאַליבערדיקע. ביי לייטן וואָלט געקלעקט אויף יאָרן און יאָרן דער באַגאַזש פאַרטיקע, נאָך ניט געשפּילטע פּיעסן, וואָס ליגן אין די שופלאָדן אָדער זיינען איינגעבונדן אין געדרוקטע בענדער פון הירשביין, פּינסקי, קאָברין, לייוויק, בימקאָ, סעקלער, דימאָוו. ביי אַן אַנדער לאַגע אין אידישן טעאַטער וואָלט שלום אַש נישט געווען אויפגעגעבן די דראַמאַטורגישע פאָרם. אין בימקאָ׳ס ווערק אַליין ליגט אַן אוצר דראַמאַטישער מעטאַל, דאָס גין־גאָלד געמישט מיט אַזוינע קרעפטיק־שאַרסטקע, אַזוינע פּראָסט־פאָלקישע שטאָפן. אין די הענט פון שעפערישער רעזשי און אין אַ געהעריקער סביבה וואָלט בימקאָ געקאָנט אריינברענגען אין אידישן טעאַטער אַ פרישן און אייגנאַרטיקן שטראָם פון פאַנטאַסטיק, לעבן־שטייגער און רויער דראַמאַטישער גבורה. דער סטיל און די פּאַטענץ פון די אַנדערע „אַלט־גוואַרדייער“, די פּיל־געשפּילטע, איז צו־גוט באַקאַנט, אַז מיר זאָלן דאָ דאַרפן כאַראַקטעריזירן זייערע אייגנאַרטן.

בעת אויף דעם שוישפּילערישן געביט שטייט די אַלטע גוואַרדיע פעסט מיט פאַטעטישן מוט און האַלט די פעסטונג, איז די לאַגע פונקט אַ פאַרקערטע אויף דעם דראַמאַטורגישן געביט. דאָרט הערשט יאוש, פאַר־ביטערונג און מינדער־שאַצונג פון דער אידישער בינע. ממילא הערשט דאָרט אומטעטיקייט. אַ־די שטימונג מצד די פאַרדינסטפולע עלטערע

דראַמאַטורגן איז אַ פאַרשטענדלעכע און באַרעכטיגטע. דער אידישער טעאַטער האָט זיי פאַרגעסן. אין דער מאָס ווי עס רוקן זיך אָן די יאָרן, פראַוועט מען פאַר זיי יובילייען און כאַפ־לאַפּישע איינמאָליגע „אויפ־לעבונגען״ פון זייערע אַלטע פּיעסן, אָבער ווען פּראַוועט מען פאַר זיי פרעמיערעס?

ס'איז איבעריג צו זאָגן, אַז ביי אַ לעבעדיגער, אַקטיווער אידישער בינע וואָלטן אונזערע עלטערע דראַמאַטיקער געקאָנט זייער אַ סך אויפטאָן אויך אין פרט פון נייע, היינט־צייטיגע שאַפונגען. זייער דערפאַרונג און מייסטערשאַפט וואָלט מער ווי פאַרגיטיגט די מינוסן פון זייערע פאַר־עלטערטע, אָפּטמאָל אַלטמאָדישע שרייב־מאַנירן.

דער קריזיס אין דער דראַמאַטורגיע איז, הייסט עס, אַ דאָפּלטער. פון איין זייט ווערט די אידישע בינע איינגעקוואַרט, ווייל זי האָט נישט דעם געהעריגן רעפּערטואַר־שטאָף, וואָס זאָל זי דערהאַלטן ביים לעבן; פון דער אַנדערער זייט ווערט די דראַמאַטורגיע גופא איינגעקוואַרט, ווייל זי האָט נישט קיין באָדן וואו צו וואַקסן. ס'איז אַ פאַרשאָלטענער קרייז און אַ פּראָצעס פון געגנזייטיגער גליוועררונג.

נישט בעסער איז די לאַגע ביים אַזוי־גערופענעם שונד־טעאַטער. אויך דאָרט גייט די בינע צו גרונד, ווייל זי האָט נישט קיין פרישע, קיין קול־טורעלע פּיעסן־מאַכער. דער שונד־טעאַטער וואָלט נישט געווען דאָס וואָס ער איז, ווען ער וואָלט נישט געווען דורכגעפרעסן און אויף אַ העלפט פאַראַליזירט פון די אַלטע שטאַמפּירטע פאַרפאַסונגען פון צוויי־דריי שונד־ליפעראַנטן. צו שונד דאַרף מען אויך האָבן מזל. די זעלביגע נאַאיווע פאַבולע מיט די דייטלעכע מעלאָדראַמאַטישע סיטואַציעס און פּערסאָנאַזשן וועט ־ווערן אויס שונד, ווען זי וועט אַריינפאַלן אין די הענט פון אַ קולטורעלן פּיעסן־מאַכער. דער דוחק אין גוטע, גראַמאַטנע און קולטורעלע מאַסן־פּיעסן (רופט דאָס שונד, אויב איר ווילט) דאַרף אונז באַאומרואיגן ניט ווייניגער איידער דער דוחק אין רעפּערטואַר פאַר די אַזוי־גערופענע פיינ־שמעקער, ווייל די אידישע אודיטאָריע איז אין פרט פון אירע געשמאַקן און געוואוינהייטן — אַ מאַסאָווע אודיטאָריע, וואָס דאַרף האָבן פשוט'ע, ניט־איבערגעשפּיצטע פאָרמען פון דראַמע און טעאַטער־פאַרווײלונג.

האָבן מיר, הייסט עס, אַזאַ לאַגע: דער גליווער פון דער אידישער בינע (אין אַלע צווייגן פון דעם טעאַטער־פאַך) טרייבט אוועק דעם אידישן עולם פון טעאַטער, און די פאַרמינערונג פון דער באַזוכערשאַפט ברענגט אַריין מער און מער גליווער אין אידישן טעאַטער. ווידער אַ פאַרשאָלטענער

קרייז. ווידער ניט גוט. [די פיבערדיגע אויפלעבונג אין אַן אַטמאָספערע פון מלחמה־„פּראָספּעריטי" ענדערט ניט די פונדאַמענטאַלע לאַגע.]

שטעלט זיך די פראַגע: איז דאָס טאַקע אויף אַן אמת'ן אַ פאַר־שאָלטענער קרייז אַן דער מעגלעכקייט פון אַן אויסגאַנג? איז די לאַגע אַ פאַרפאַלענע? זיינען מיר עדות פון דעם ערב־סוף פון אידישן טעאַטער? איז דען ניט דער צוריקגאַנג צו די ערגסטע יאָרן פון דער קינדהייט פון אידישן טעאַטער, צו דער לאַטיינער־הורוויטש עפּאָכע, אַ סימן פון אונטער־גאַנג?

מיר זיינען פעסט איבערצייגט, אַז ניין. מיר זיינען איבערצייגט, אַז דער אידישער טעאַטער קאָן גערעטעוועט ווערן פון זיך אַליין. מיר זיינען זיכער, אַז ס'איז פאַראַן אַ גרויסער רעזערוואואַר פון פּאָטענציעלע באַזוכער, וואָס קאָן קלעקן דער אידישער בינע אויף יאָרן און יאָרן. נאָר וואָדען — עס דאַרף זיין אַן אַנדער מין טעאַטער מיט אַן אַנדער מין באַציאונג צווישן דער טעאַטער־פּראָפעסיע און דער אידישער געזעלשאַפטלעכקייט.

די סאַמע ענלעכקייט צווישן דעם איצטיגן אידישן טעאַטער און דער לאַטיינער־הורוויטש עפּאָכע איז גיכער אַ סימן פון טיפער ענדערונג און אַן אָנזאָג פון אַ ראַדיקאַלן איבערבראַך. ס'איז קלאָר, אַז יענע עפּאָכע קאָן מער ניט האָבן קיין האַפט און קיין ממשות אין אידישן טעאַטער, ווייל דאָס אידישע לעבן אין אַמעריקע איז איצט גאָר אַנדערש ווי צוריק מיט 40־50 יאָר. אויב אין די 90ער יאָרן האָט דער „סטיל" פון דעם שונד־טעאַטער געשטימט מיט דעם רוב פון דער אימי־גראַנטישער מאַסע, איז שוין איצט ניטאָ אַזאַ אָנטשפּרעכיקייט. פאַרקערט, איצט וואַרפט זיך אין די אויגן דער ווידערשפּרוך צווישן דעם טעאַטער און דער אידישער מאַסע. דאָס אידישע לעבן האָט זיך פונדאַמענטאַל גע־ענדערט, און ממילא איז פאַרשוואונדן דער פונדאַמענט פאַר דעם אַמאָליגן אימיגראַנטישן טעאַטער. מיט „כוח", מיט דער קראַפט פון אינערציע, מיט דער עקשנות פון די טעאַטראַלן, וואָס האָבן געקראָגן זייער דערציאונג אין דעם לאַטיינער־הורוויטש טעאַטער, קאָן און וועט נאָך אַ געוויסע צייט אָנ־געהאַלטן ווערן די ממשלה פון דער ווילדער שונד־פּיעסע אויף דער אידישער בינע. אָבער איר גורל איז פאַרזיגעלט, ווייל זי האָט מער ניט פון וואַנען צו ציען איר יניקה. דאָס אַלטע שטאַרבט אָפּ לאַנגזאַם און ווערט זיך קאַנוואולסיוו געגן דעם נייעם. אָבער דאָס לעבן פון דער אידישער באַפעלקערונג אין אַמעריקע איז שטאַרקער פון דעם גליווערנדיגן כח פון אַ געשטאָרבענער עפּאָכע. די שונדיסטן פון היינט קאָנען ניט צוריק־

ברענגען דעם אייערנעכטן. אין די איבערשיכטונגען פון דער אידישער מאַסע, אין די ענדערונגען פון זייער עקאָנאָמישן מצב, אין זייער געענדערטן אויסקוק פון אַמעריקאַנער בירגער, אין דער קולטור, וואָס זיי האָבן איינ־געזאַפּט אין משך פון זייער אַקלימאַטיזאַציע, אין דעם נייעם דור, וואָס זיי האָבן דערצויגן, אין דעם ברייטערן אויסקוק, וואָס דער אידישער מענטש האָט באַקומען אין אַמעריקע, אין דעם זין פון איינִיגקייט פון דעם אידן מיט זיין נייער היים און פון דעם אַמעריקאַנער אידן מיט דעם אידנטום פון סאָוועטן־פאַרבאַנד און פאַלעסטינע, — אין דעם דריקט זיך אויס די ערבות פאַר דעם אויפבלי און דער טיפער ענדערונג פון דעם אידישן טעאַטער־וועזן אין אַמעריקע.

די זאַמען פון דעם נייעם טעאַטער־וועזן, וואָס אים איז אומפאַרמיידלעך באַשערט צו פאַרנעמען דאָס אָרט פון דער עקשנות'דיגער אָבער אָפּ־שטאַרבנדיגער קולטור פון דער אימיגראַנטישער עפּאָכע, זיינען שוין לאַנג פאַרזייט געוואָרן און זיי האָבן שוין געבראַכט שפּראָצונגען און פרוכט. די צייטווייליגע ריקשטויסן און אָפּהאַלטן טאָרן אונז ניט אַנטמוטיגן. דאָס בעסטע פון דעם אידישן קונסט־טעאַטער וועט באַשטיין, ווען אַפילו אַנדערע, מער דרייסטע און אויסגעהאַלטענע טוער וועלן דאַרפן איבער־נעמען די פאַן. דער צייכן, וואָס דער „אַרטעף" האָט געמאַכט אין אידישן טעאַטער, וועט ניט פאַרגיין. מעג דער „אַרטעף" ווי אַ טעאַטער־אונטערנעמונג זיין אומטעטיג, איז אָבער די „אַרטעף"־אידייע, די באַדערפעניש פאַר אַזאַ טיפּ טעאַטער ווי דער „אַרטעף" איז געוועזן, וואַך און לעבעדיג. עס איז ניט פאַרלאָרן געגאַנגען פאַר דער אידישער טעאַטער־קולטור אין אַמעריקע די אַנטפּלעקונג, וואָס די „הבימה" האָט געבראַכט אין פּרט פון סצענישער פאָרם, די ביטראַגן פון אַ ברוך אַראָנסאָן אויף דער דעקאָראַטיווער זייט, פון אַ בנימין צמח אויף דער פלאַסטישער זייט, פון אַ בענאָ שניידער אויף דער רעזשיסאָרישער זייט.

דער פעסטער באָדן, די „אייזערנע בריק" פאַר דער צוקונפט פון דעם אידישן טעאַטער־וועזן אין אַמעריקע איז — דאָס אידישע לעבן, דער נייער אידישער דור, די צוריקגעוואונענע שפּירונג פון אידישער אחדות, דער דראַנג צו דעמאָנסטרירן די שעפערישקייט און די ווערדע און די בויענדיגע קראַפט פון אידישער קולטור.

אין אַזאַ זין פון הויכן אָפּטימיזם וועלן מיר אין אַט־דעם טייל פון בוך באַטראַכטן אַ ריי דערשיינונגען און פּראָבלעמען פון אידישן טעאַטער־וועזן.

וועגן אידישן טעאַטער־סטיל

אונזער טעאַטער־ירושה. — טעאַטראַלישע פאָלק־טראַדיציעס. — אברהם גאָלדפאַדן און זיין טעאַטער. — יעקב גאָרדין און די מאָראַליסטישע דראַמע. — אידישע פערסאָנאַזשן. — נאַטוראַליזם און נוסח אויף דער אידישער בינע. — די אויסלייטערונג פון אידישן בינע־סטיל.

דער געדאַנק, אַז קונסט איז אוניווערסאַל און אַז די גרונד־פּרינציפּן פון קינסטלערישער שאַפונג ווייסן ניט פון קיין צעטיילונגען אויף לאַנד און פאָלק, איז אַן אָנגענומענער כלל אין דער קונסט־וועלט. אָבער פונקט אַזוי גאַנגבאַר איז די אידייע, אַז עס זיינען דאָ „נאַציאָנאַלע" סטילן אין קונסט, וואָס זיינען כאַראַקטעריסטיש פאַר באַזונדערע לענדער און פעלקער אין דער זעלביגער עפּאָכע. מען זאָגט וועגן מאָלעריי, אַז ס'איז אין פראַנצויזישן סטיל; מען כאַראַקטעריזירט אַ מוזיקאַלישע קאָמפּאָזיציע ווי טיפּיש דייטש; מען רעדט וועגן דעם רוסישן טעאַטער און דעם אַמעריקאַנישן, גלייך ווי דאָס וואָלטן געווען זעלבשטענדיגע דערשיינונגען.

אין טעאַטער געפינען מיר אויך אַ געמיש פון דעם געמיינשאַפטלעך־אינטערנאַציאָנאַלן און דעם ספּעציפיש־נאַציאָנאַלן. דאָס געמיינשאַפטלעכע, וואָס איז כאַראַקטעריסטיש פאַרן טעאַטער פון פאַרשיידענע לענדער און פעלקער, וואַרפט זיך אין די אויגן. די „אַריסטאָטעלישע דראַמע", די באַקאַנטע מוסטערן פון דראַמאַטורגישער פאַבולע, די טיפּיזירונג פון סאָציאַלע קלאַסן און שיכטן, — דאָס איז כאַראַקטעריסטיש ניט פאַר איין פאָלק און לאַנד, נאָר פאַרן גאַנצן מאָדערנעם טעאַטער. מיר געפינען אַ סומע געמיינשאַפטלעכע שטריכן, וואָס פאַרבינדן די טעאַטערס פון פאַרשיידענע פעלקער

און לענדער אין איין גאַנצקייט, אין איין טיפּ טעאַטער. שטריכן פון אָט־דער גאַנצקייט געפינען מיר ניט בלויז אין דעם אינהאַלט און אין דער סטרוקטור פון דער פּיעסע, נאָר אויך אין די בינע־פאָרמען, אין מעטאָדן פון סצעניר־רונג און פון שוישפּילערישן אויסדרוק. אין אייראָפּע און אַמעריקע ווערט די רעאַליסטישע סטאַניסלאַווסקי־סיסטעם פון שוישפּיל פאַרווענדט, מיט מער דערפאָלג אָדער ווייניגער, ווי אַ סיסטעם, וואָס איז, הייסט עס, איינגאַנצן ניט אָפּהענגיג אָן לאַנד, שפּראַך אָדער פאָלק, נאָר וואָס איז צוגעפּאַסט צום מאָדערנעם רעאַליסטישן טעאַטער בכלל. אויך זעען מיר ווי מאָדערניסטישע שטרעמונגען אין טעאַטער, כאָטש זיי ווערן געבוירן אין איין לאַנד, וואַרפן זיי זיך גרינג אַריבער אין אַנדערע לענדער. דער עקספּרעסיאָניזם איז לויט זיין אָפּשטאַמונג אַ דייטשע דערשיינונג, ער האָט זיך אָבער זייער גרינג געלאָזט אַריבערפלאַנצן אין אַנדערע לענדער און האָט דורכגעמאַכט אַ פּעריאָדע פון בליאונג אויך אין אַמעריקע.

און זיכער האָט קיין לאַנד אָדער פאָלק ניט קיין מאָנאָפּאָליע איבער די גרויסע דראַמאַטורגן פון אַן עפּאָכע. עס וואָלט ניט געווען ריכטיג צו זאָגן, אַז איבסען שטעלט מיט זיך פאָר דעם נאָרוועגישן טעאַטער אָדער בערנאַרד שאָ — דעם ענגלישן. נאָראַ איז טאַקע געווען די פרוי פון אַ זעלבסטצופרידענעם נאָרוועגישן קליינבירגער, אָבער נאָראַ׳ס פּראָבלעם איז אויך געווען די פּראָבלעם פון מיליאָנען אַנדערע נאָראַס פון דעם מיטל־שטאַנד אין אַלע אייראָפּעיאישע לענדער. שאָ׳ס קאַנדידאַ איז דורך און דורך אַן ענגלישע פרוי, אָבער מיליאָנען פרויען פון אַנדערע לענדער און פעלקער האָבן זיך דערקענט אין קאַנדידאַ׳ס דראַנג צום אומבאַהאָלפענעם מאַן, וועלכער נויטיגט זיך אין איר ליבע. וועגן די קלאַסיקער איז אָפּגערעדט: זיי זיינען די געמיינשאַפטלעכע ירושה פון אַלע פעלקער, און זייער נאַציאָנאַלע אָפּשטאַמונג, אָדער די שפּראַך, אויף וועלכער זיי האָבן געשאַפן זייערע ווערק, ווערט כמעט אַ מינדערוויכטיגער מאָמענט אין פאַרגלייך מיט דעם געמיינשאַפטלעכן עלעמענט, וואָס געהערט אין אַ גלייכער מאָס צו אַלעמען.

און אין דער מאָדערנער וועלט, מיט איר גרינגן פאַרקער און אויס־טויש פון אידייען, לאָזט זיך בכלל ניט רעדן וועגן אָפּגעזונדערטע און אָפּגעצאַמטע קולטורן. די ענלעכקייט פון סאָציאַלע, עקאָנאָמישע און פּאָליטישע נאָרמען ברענגט ממילא צו־שטאַנד ענלעכע קולטור־טיפּן.

דאָך קען מען ניט אָפּוואַרפן דעם געדאַנק, אַז דער טעאַטער פון אַ פאָלק איז אַ גאַנצקייט פאַר זיך גופא. צי מען קען ריכטיג פעסטשטעלן די

אייגנאַרטיגע שטריכן פון אַ נאַציאָנאַלן סטיל אָדער ניט, די שפּירונג פון אַזאַ סטיל בלייבט.

מיר האָבן אין אַ פריערדיגן שמועס אָנגעוויזן, אַז דער סטיל פון אַן עפּאָכע איז אַ קאָמפּלעקס פון פאַרשיידנאַרטיגע דערשיינונגען און אויסדרוקן, וואָס פאַרמאָגן געוויסע געמיינשאַפטלעכע שטריכן. אָט־די געמיינשאַפטלעכע שטריכן, אָט־די ענלעכקייט־אין־פאַרשיידנאַרטיגקייט שאַפט עס דעם אַל־געמיינעם באַגריף און מהות פון אַ סטיל. ווען מיר פאַרשטייען סטיל ניט אין דעם שמאָלן זין פון ספּעציפישע טעאַטראַלע פאָרמען, נאָר אין דעם ברייטערן זין פון אַן אייגנאַרטיגן טיפּ טעאַטער, אַן אייגנאַרטיגן צונויפבונד פון אינהאַלט און פאָרם מיט אַ געהעריגער סאָציאַלער סביבה, קענען מיר אויך רעדן וועגן אַ נאַציאָנאַלן סטיל אין טעאַטער.

און דאָ שפּילט אַ וויכטיגע ראָל דער מאָמענט פון היסטאָרישער טראַ־דיציע. די געמיינשאַפטלעכע מנהגים, לעגענדעס, לידער, ווערטלעך, אַבערגלויבנס, ווערק פון שרייבער — און דאָס אַלץ פאַרשמאָלצן אין אַ געמיינשאַפטלעכער שפּראַך, — פון אָט־די שטאָפן איז אויסגעוועבט די טראַדיציע פון אַ פאָלק און דאָס געפיל פון קולטור־איינהייט.

אָט־די אַלגעמיינע באַמערקונגען — ווי אַ צוגאָב צו אונזער פריערדיגער באַטראַכטונג פון טעאַטער־סטיל בכלל — וועלן אונז אפשר העלפן זיך פאַנאַנדערקלייבן אין דעם געביט פון אידישן טעאַטער־סטיל, וואָס מיר וועלן דאָ באַהאַנדלען.

מ׳דאַרף קיין סך ניט זוכן, כדי צו געפינען די אייגנאַרטיגקייטן פון דעם אידישן טעאַטער־וועזן, וואָס טיילן עס אויס פון דער אַלגעמיינער טעאַטער־קולטור פון אונזער צייט. צום גוטן אָדער צום שלעכטן, וואָרפט זיך דער אידישער טעאַטער שטאַרק אין די אויגן מיט זיין אַנדערשקייט. צום גוטן אָדער צום שלעכטן, מוז זיך דער אידישער טעאַטראַל רעכענען מיט אָט־די אייגנאַרטיגקייטן. די אַלגעמיינע פּרינציפּן און כללים פון דער טעאַטער־קונסט קענען ניט האָבן קיין האָפט פאַרן אידישן טעאַטער, סיידן זיי ווערן אָרגאַניש צונויפגעבונדן מיט די פּראָבלעמען פון סטיל און טעכניק, וואָס זיינען אייגן נאָר דעם אידישן טעאַטער.

דער אידישער טעאַטער איז היסטאָריש אַ פאַרשפּעטיגטער. ביז דער אַנטשטייאונג פון דעם גאָלדפאַדן־טעאַטער אין דער צווייטער העלפט פון 19טן יאָרהונדערט קען מען בכלל ניט רעדן וועגן קיין אידישן טעאַטער־וועזן. אָבער אין דעם אידישן לעבן האָבן כסדר געווירקט עלעמענטן און דערשיינונגען פון טעאַטראַלישן אויסדרוק. די פאָלקס־מנהגים פון ווייטע

און נאָענטע יאָרהונדערטער בילדן אַ טייל פון דער טראַדיציע, וואָס איז אויף איין אופן אָדער אַן אַנדערן אָפּגעשפּיגלט אין דעם אידישן טעאַטער. גראָד אָט־די טעאַטראַלישע עלעמענטן פון דעם רעליגיעזן און שטייגער־לעבן פון די אידישע מאַסן זיינען פאַר אונז אינטערעסאַנט און ווערטפול ווי מאָמענטן, וואָס האָבן געהאָלפן באַאיינפלוסן און באַשטימען דעם אידישן טעאַטער־סטיל. אידער גאָלדפאַדן איז געקומען מיט זיינע פאָרמעלע אידישע טעאַטער־פאָרשטעלונגען, האָבן אין שול, אין שטוב און אַמאָל אין גאַס די אידישע פאָלקס־מאַסן טעאַטראַליזירט די העלע מאָמענטן אין זייער לעבן, דעם רעליגיעזן צערעמאָניאַל, די קריזיס־מאָמענטן פון דעם

די חופּה
גאַליציע, 19טער יאָרהונדערט. — מאָריס הערמאַן קאָלעקציע,
ביבליאָטעק פון אידישן טעאָלאָגישן סעמינאַר.

לעבנס־ציקל. דער ליטורגישער צערעמאָניאַל פון דאַוונען האָט אין זיך פאַרמאָגט ספּעקטאַקולערע, דראַמאַטישע און מוזיקאַלישע עלעמענטן. אויס־דריקלעך ספּעקטאַקולער זיינען געווען אַזוינע רעליגיעז־שטייגערישע צערע־מאָניעס ווי גיין הקפות, גיין צו תשליך און אַנדערע אַזוינע „מאַסן־ספּעקטאַקלען". טעאַטראַליש איז אויך געווען דער שטוביגער טייל פון דעם רעליגיעזן צערעמאָניאַל: מאַכן קידוש און הבדלה, פּראַווען דעם סדר, שלאָגן כפּרות און אַז. וו. דער שטייגערישער צערעמאָניאַל איז אין דעם פּרט ניט אָפּגעשטאַנען פון דעם רעליגיעזן: באַזעצן די כלה, די חופּה־צערעמאָניע א. אַז. וו., — דאָס אַלץ איז געווען שטוביגער טעאַטער, אין

וועלכן ס'האָט ניט געפעלט קיין באַרוישונג פון טעאַטראַלישער פרייד און עקסטאַז. צי אין די דבקות'דיגע חסידישע נגונים און רקודים, צי אין דעם ברוגז־טאַנץ אויף דער חתונה, צי אין די שמחת־תורה הוליאַנקעס, צי פורים ביי דער סעודה אָדער פסח ביים סדר האָט פון די צערעמאָניאַלן געפלייצט מיט פרייד און דערהויבונג, מיט חידוש און גאַפונג, מיט יובל און יום־טוב.

אָבער קיין טעאַטער אין דעם זין, ווי מיר פאַרשטייען דאָס וואָרט, איז דאָס פאָרט ניט געווען. ס'האָט געפעלט די צעטיילונג אויף שוישפילער און צושויער. ס'האָט געפעלט דער מאָמענט פון באַוואוסטזיניגן שאַפן צוליב אַן אודיטאָריע. ס'איז געווען ניט קיין אומיסטנדיגע שפיל, נאָר אַן עובדה,

אידישע לצים אין מאַסקעס פון חיות
פון אַ מיטלאַלטערלעכער הגדה

די דערפילונג פון אַ פליכט, די אָבליגאַטאָרישע דורכפירונג פון אַ צערע־מאָניע. די פאָרמען פון דעם דאָזיגן מין אומבאַוואוסטזיניגן טעאַטער זיינען געווען מער־ווייניגער פיקסירט און זיינען מיט קנאַפע ענדערונגען איבער־געגאַנגען פון דור צו דור. פיקסירט איז אויך געווען דער אינהאַלט פון אַט־די „ספעקטאַקלען", און דער מאָמענט פון אימפּראָוויזאַציע האָט דאָ געשפּילט אַן אומבאַדייטנדיגע ראָל.

נאָר עס האָבן גלייכצייטיג אין אידישן לעבן פונקציאָנירט פאָרמעלע, פראָפעסיאָנעלע פאַרוויילער, וועלכע האָבן געהאַט דעם באַוואוסטזיין פון זייער פראָפעסיע און זיינען אַרויסגעטראָטן אויף שמחות, הויפּטזאַכלעך חתונות, אָדער אויף וועלטלעכע הוליאַנקעס, צו פאַרוויילן די מחותנים און

געסט. די לצים פון די פאַרגאַנגענע יאָרהונדערטער, די מאַרשאַליקס, די בדחנים און די פורים־שפּילער זיינען געווען פאַרשטייער און פאַרשפּרייטער פון פאָרמעלער טעאַטראַלישער פאָרוויילונג. זיי זיינען ניט געווען קיין אָנטיילנעמער אין אַן אָבליגאַטאָרישן צערעמאָניאַל, נאָר בפירוש׳ע שוי־שפּילער, אָנשטעל־מאַכער, קאַטאָוועס־טרייבער, ווערטל־זאָגער, פאַרוויילער. דאָ איז ניט געווען גילטיג קיין פיקסירטע פאָרם, נאָר עס איז געווען אַ געלעגנהייט פאַר אימפּראָוויזאַציע און פאַר אינדיווידועלער אָריגינאַליטעט. דער אינהאַלט פון די שפּילן איז אויך ניט געווען פיקסירט, נאָר יעדער פאַרוויילער האָט געבראַכט אָדער געשאַפן זיין אייגענעם רעפּערטואַר ניגונים, גלייכווערטלעך, גראַמען, שפּילן און אָנשטעלן.

אין די ראַמען פון טראַדיציע, וואָס האָט געפאָדערט אַ געוויסן טיפּ פאַרוויילונג ביי אַ חתונה, אַן אַנדערן טיפּ ביי אַנדערע וועלטלעכע שמחות, זיינען די דאָזיגע פאָלקס־פאַרוויילער געווען פריי צו אימפּראָוויזירן אייגענע טעאַטראַלישע פאָרמען און אַריינברענגען דעם מאָמענט פון וועלטלעכער מאָראַלישער פריידיגונג און סאָציאַלער סאַטירע. די פורים־שפּילער האָבן פאַרגעשטעלט ניט בלויז די אחשורוש־אסתר דראַמע, נאָר אויך אַנדערע שפּילן אויף ביבלישע און וועלטלעכע סיוזשעטן און מיט אַ מאָראַליסטישן אונטערשלאַק. דער מאַרשאַליק און בדחן האָבן ניט בלויז באַזעצט די כלה, נאָר אויך פאַרווילט די געסט מיט וויצן, גראַמען און משלים.

די אידישע טעאַטער־ירושה איז אַ גאַנץ רייכע, אָבער וויפיל פון דער דאָזיגער ירושה איז איינגעגלידערט ווי אַ לעבעדיגע טראַדיציע אין דעם מאָדערנעם אידישן טעאַטער־וועזן? געוויינטלעך הויבט מען אָן די געשיכטע פון אידישן טעאַטער מיט אברהם גאָלדפאַדן. אָבער דער אידישער היס־טאָריקער און קולטור־פאָרשער, דר. יצחק שיפּער (דערמאָרדעט פון די נאַציס אין 1943) האָט געפונען פאַר נויטיג און מעגלעך אָנצושרייבן דריי בענדער „געשיכטע פון אידישער טעאַטער־קונסט און דראַמע" ביזן מיטן פון 18טן יאָרהונדערט, דאָס הייסט — ביז מיט העכער הונדערט יאָר פאַר אברהם גאָלדפאַדן! מיר שיקן אָפּ דעם פאַראינטערעסירטן לייענער צו אָט־דער וויכטיגער אויספאָרשונג, וואו ער וועט געפינען אַ סך אָנרעגנדיגע ידיעות וועגן טעאַטראַלישע עלעמענטן אין אידישן לעבן, אָנהויבנדיג פון די ערשטע יאָרהונדערטער פון אונזער צייט־רעכענונג. אויך ב. גאָרין גיט אָפּ מער ווי אַ האַלב פון דעם ערשטן באַנד פון זיין צוויי־באַנדיגער „געשיכטע פון אידישן טעאַטער" פאַר אַ באַטראַכטונג פון דער אידישער טעאַטער־ירושה ביז גאָלדפאַדען׳ען.

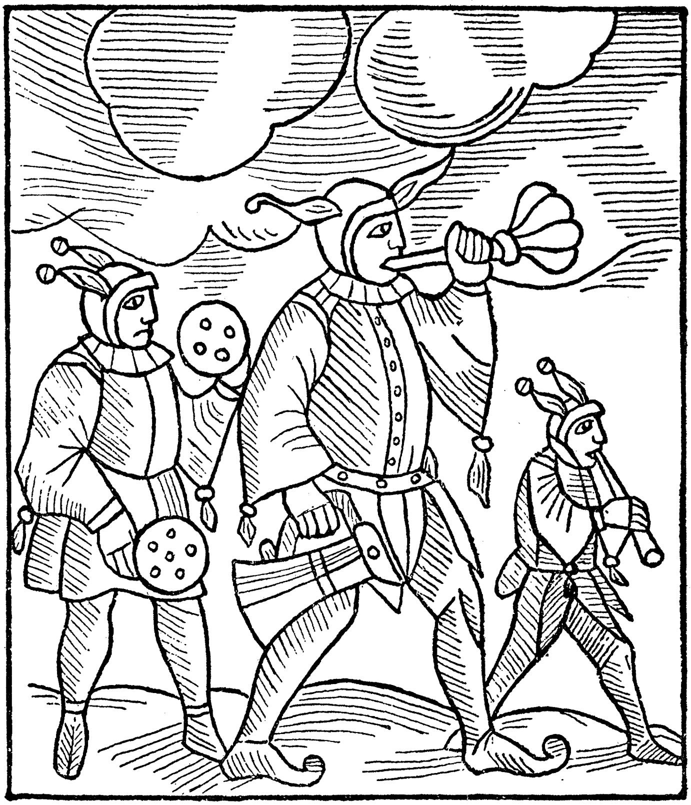
נאָר קיין סך פון אָט־דער ירושה איז צו אונז ניט דערגאַנגען בישט אין דער פאָרם פון פּיעסן, וואָס זאָלן זיך לאָזן אויפפירן פאַר אַ היינט־ צייטיגער אוידיטאָריע, און ניט אין זין פון בינע־סטיל. די טעקסטן פון די אַלטע אידישע „פורים־שפּילן" זיינען אינטערעסאַנט און אַנט־ פּלעקנדיג פאַר דעם היסטאָריקער און קולטור־פאָרשער, אָבער ווי מאַ־ טעריאַל פאַר דער מאָדערנער בינע האָבן זיי ניט קיין האַפּט. און דאָס וואָס דר. שיפּער באַצייכנט ווי אידישע טעאַטער־קונסט (ביז 1750) האָט זיך ניט אויסגעקריסטאַליזירט אין באַשטייענדיגע בינע־פאָרמען אָדער דראַמאַטורגישע מוסטערן, וואָס זאָלן ערנסט באַווירקן דעם היינטיגן אידישן טעאַטער.

דער אמת איז, אַז סיי אין פּרט פון שפּיל־טעקסטן און סיי אין פּרט פון אויסדרוק־פאָרמען איז די אַזוי־גערופענע אידישע טעאַטער־קונסט ביז גאָלדפאַדען'ען געווען דעריוואַטיוו און נאָכאַמעריש. דר. שיפּער פאַר־ ווענדט אַ סך ערודיציע צו באַווייזן, אַז די מיטלאַלטערלעכע און שפּעטער־ דיגע אידישע הייליגע שפּילן (מיסטעריעס, „פורים־שפּילן" אויף פאַר־ שיידענע ביבלישע סיזשעטן), אַזוי גוט ווי די וועלטלעכע שפּילן זיינען אַנטשטאַנען „אונטער דער השפּעה פון דער דייטשער דראַמע" און אַז דער „פאַרביגער רעפּערטואַר" האָט „פאַרמאָגט אַלע מינים דראַמאַטישע שאַפונגען, וועלכע מיר באַגעגענען אין דער דעמאָלסדיגער דייטשער דראַ־ מאַטישער ליטעראַטור".*) ער באַמיט זיך צו באַווייזן, אַז די פאַרשיידענע טיפּן אידישע פאַרוויילער (לצים, שפּילמענער, קונצנמאַכער, ווערטל־זאָגער, ווי אויך די וואַנדער־טרופּעס פון ישיבה־בחורים) זיינען אַנטשטאַנען אין די מיטלאַלטערלעכע געטאָס אונטערן איינפלוס און לויט די מוסטערן פון דער קריסטלעכער סביבה.

נאָר אויף וויפיל אָט־די טעאַטראַלישע עלעמענטן זיינען פאַראייגנט געוואָרן און געוואָרן אַ טייל פון דער אידישער פאָלקס־טראַדיציע, האָבן זיי ניט געקאָנט בלייבן אינגאַנצן אָן איינפלוס אויף דעם היינט־צייטיגן אידישן טעאַטער, אויף דעם אידישן בינע־סטיל. אַפילו אָן פאָרמעלע טעאַטער־פאָרשטעלונגען און אָן אַ געזעלשאַפטלעכן טעאַטער־וועזן האָבן די טעאַטראַלישע שטריכן פון אידישן שטייגער־לעבן געשאַפן דעם פאָדים, וואָס פאַרבינדט אונזער מאָדערנע בינע מיט אונזער אַמאָליגער טעאַטראַלער ירושה.

*) י. שיפּער, „געשיכטע פון אידישער טעאַטער־קונסט און דראַמע", באַנד 3, זייט 231.

אין דעם גאָלדפאַדן־טעאַטער, מיט זיינע פאָרמעלע טעאַטער־פאָר־שטעלונגען, וועלכע זיינען שוין מער ניט געווען פאַרבונדן מיט דעם שטוביגן שטייגער־לעבן, גאָר זיי זיינען געווען זעלבשטענדיגע געזעל־



פורים־שפילער פון פראַג
לויט אַ האָלצשניט, 1720

שאַפטלעכע דערשיינונגען (אַ העכערע מדרגה אין דער אַנטוויקלונג פון טעאַטער), זיינען אסימילירט געוואָרן אַ סך פון אַט־די פאָלקישע טעאַטער־עלעמענטן און טראַדיציעס. און ביז צו היינטיגן טאָג קען מען אין אידישן טעאַטער געפינען אַ פאַרזעצונג פון דער פאָלקישער טעאַטער־טראַדיציע. דער מאָדערנער קופלעטיסט אין אַ אידישער אָפּערעטע איז אייגנטלעך אַ

יורש פון דעם בדחן. וואָס איז שייך דעם אומבאַוואוסטזיניגן טעאַטראַלישן עלעמענט פון דעם רעליגיעזן און שטייגערישן צערעמאָניאַל, געפינט מען אים נאָך אַלץ אויף דער אידישער בינע אין זיינע טראַדיציאָנעלע פאָלקישע פאָרמען, נאָר שוין ווי באַוואוסטזיניגן, סטיליזירטן טעאַטער.

דעם גאָלדפאַדן־טעאַטער דאַרפן מיר באַטראַכטן אין שייכות מיט זיין סאָציאַלער סביבה. די באַזוכער פון דעם גאָלדפאַדן־טעאַטער זיינען געווען פּראָסטע פאָלקס־מענטשן, שוסטער און שניידער־יונגען, משרתים און דינסטמיידלעך. און אויב גאָלדפאַדן האָט געפונען אַ וועג צום האַרצן פון זיינע תמימות׳דיגע מאַסן־צושויער, איז דאָס געווען אַ דאַנק די נאָענטע, די טראַדיציאָנעל־אייגענע מאָמענטן פון ביבלישער טעמאַטיק און פאָלקישן שטייגער־צערעמאָניאַל. גראַד צוליב אָט־די עלעמענטן, און ניט צוליב דעם פאַבריצירטן שונד, האָבן די אידישע צושויער זיך געפילט ווי אין דער היים ביי אַ גאָלדפאַדן־פאָרשטעלונג, און די היים פון זייער גייסטיגער טראַדיציע איז דאָ געוויזן געוואָרן אַ באַ׳יום־טוב׳טע, אַ וואונדערלעך־פאַרביגע, אַ צויבערלעך־אַנדערשדיגע.

די דראַמאַטישע עפּיזאָדן פון דער ביבל זיינען ביי אַנדערע פעלקער געוואָרן דער יסוד פון מאַסן־טעאַטער (די מיראַקלען און מיסטעריעס). גאָלדפאַדן האָט מיט צוויי יאָרהונדערטער שפּעטער פּאָפּולער געמאַכט צווישן די אידישע מאַסן די טעאַטראַליזירונג פון באַקאַנטע ביבלישע עפּיזאָדן און ביבליש־געשיכטלעכע מאָמענטן.*) אין דעם דאָזיגן זין איז גאָלדפאַדן געווען באמת פּאָפּולער אין זיינע סיוזשעטן. ער האָט פון דער ביבל געבאָרגט גראַד די עפּיזאָדן, וואָס זיינען געווען באַקאַנט צו זיינע צושויער, און האָט אַזוי אַרום פאַרבונדן די רעליגיעז־שטייגערישע קול־טור מיט דעם וועלטלעכן טעאַטער.

נאָר גלייכצייטיג מיט פאַרהערלעכן די טעאַטראַלישע עלעמענטן פון די רעליגיעזע און שטייגערישע טראַדיציעס האָט גאָלדפאַדן אויך געבראַכט זיינע נאַאיווע צושויער דעם גאַנצן שפּאַליר און געפילדער פון דעם פּאָפּולערן פאַרוויילונג־טעאַטער פון זיין צייט, די לוסטיגקייט און וואוילערישקייט פון וועלטלעכער פאַרוויילונג. וועלטלעך איז אויך געווען ביי גאָלדפאַדענ׳ען די משכיל׳ישע סאַטירע אויף דעם חשבון פון די כלי־

*) פּורים־שפּילן זיינען, פאַרשטייט זיך, איינגעגלידערט אין דער אידישער קולטור־טראַדיציע, אָבער זיי האָבן ניט געהאַט די זעלביגע פאַרשפּרייטונג און ניט אַרויסגעצויגן קיין מאַסן־צושויער, ווי די פאָרשטעלונגען פון די קריסטלעכע מיראַקלען און מיסטעריעס.

קודש, וואָס זיינען געווען די טרעגער פון רעאַקציאָנערע טראַדיציעס און האָבן טיפּיזירט אונטערדריקערישע אינסטיטוציעס אין דעם אידישן לעבן, — דעם פּרנס־חודש, דעם גבאי, דעם פּליאַסקעדריגע און דעם יחוס׳דיגן „טאָטן וואָס לאָזט ניט״. אויך דאָ איז גאָלדפאַדן געווען איינס מיט זיין אוידיטאָריע. ער האָט איר צוגעטראָפן סיי מיט ספּעקטאַקל, סיי מיט טעמאַטיק און סיי מיט אידעאָלאָגיע. ער האָט געגעבן אויסדרוק צו די שטימונגען פון די אָרעמע מאַסן, וועלכע האָבן זיך באַצויגן מיט שנאה, חשד און אַפּטמאָל מיט חוזק צו די טרעגער פון אויטאָריטעט אין דער אידישער געמיינדע. אין גאָלדפאַדנ׳ס שטייגער־קאָמעדיע, „די צוויי קוני־לעמלס״, ווערט אידעאַליזירט ניט דער רב, ניט דער גביר, נאָר דער וועלטלעכער יונגערמאַן, דער סטודענט, און זיין וועלטלעכע כלה. מיט סימפּאַטישע שטריכן ווערט פאַרגעשטעלט קאַראָלינע׳ס מאַמע, וואָס האַלט מיט דער טאָכטער און „זאָגט אָריין״ איר מאַן, דעם פּליאַסקעדריגע, צו־זאַמען מיט אַלע חסידים און זייער רבי׳ן.

צוליב זיין באַשטייענדיגן איינפלוס אויף דער אידישער בינע, איז כדאי זיך אָפּצושטעלן אַ ביסל לענגער אויף אברהם גאָלדפאַדן און זיין טעאַטער.

די ליטעראַרישע ירושה, וואָס גאָלדפאַדן האָט נאָך זיך געלאָזט, האָט אַ קנאַפּן ווערט ווי ליטעראַטור. ווען מ׳זאָל צו גאָלדפאַדנ׳ס עטלעכע צענדליג פּיעסן צוגיין מיט אַ ריין־ליטעראַרישער מאָס, וואָלט קיין איינע פון זיי ניט אויסגעהאַלטן דעם פּרואוו. און כאָטש מען באַטראַכט גאָלד־פאַדענ׳ען מיט רעכט פאַרן גרינדער פון אידישן פאָלקס־טעאַטער, איז אין זיינע פּיעסן פאַראַן ווייניג פאָלקס־אינהאַלט, אין דעם זין פון ליטעראַרישן אויסדרוק. ביי אים איז ניטאָ קיין עכט־אידישער שטייגער און קיין עכטע אידישע טיפּן, ווייל ער איז געווען פאַרנומען מיט אויסערלעכקייטן, מיט בינע־פיגורן און בינע־סביבה, גיכער ווי מיט דער שילדערונג פון מענטשן אין זייער רעאַלער סביבה.

אין עצם זיינען ביי גאָלדפאַדענ׳ען אויך ניטאָ קיין עכט־אידישע סיוזשעטן. אַפילו די פּערזאָנען פון גאָלדפאַדנ׳ס רעפּערטואַר, וואָס זיינען שוין געוואָרן אַ שם־דבר צווישן די אידישע מאַסן און זיינען, אַדאַנק גאָלדפאַדנ׳ס טעאַטער, איינגעוואָרצלט געוואָרן אין דעם אידישן לעבן, — יאָ, אַפילו האָצמאַך, די צוויי קוני־לעמלס, די באָבע יאַכנע, שמענדריק און פּאַפּוס זיינען ניט אַרויסגעוואַקסן פון אידישן לעבן, נאָר זיינען גענומען געוואָרן פון אַנדערע ליטעראַטורן און דורך אים געאידישט.

ס׳וואָלט געווען אַ גאַנץ אינטערעסאַנטע ליטעראַרישע עקסקורסיע

נאָכצוזוכן די קוואַלן, פון וואַנען גאָלדפאַדן האָט גענומען זיינע סיוזשעטן און טיפּן. קלאָר איז, אַז ער האָט געבאָרגט, וואו ער האָט נאָר געקאָנט. גאָלדפאַדן אַליין וױיזט־אָן, אַז „שמענדריק“ איז דער פּאַראַידישטער „ניעדאָראָסל“ פון פאָן וויזין *). „שמענדריק וויל אַ כלה“ קלינגט ענלעך צו דעם ניעדאָראָסל׳ס „ניע כאָטשו אוטשיטסיאַ, כאָטשו זעשניטסיאַ“ (כ׳וויל זיך ניט לערנען, כ׳וויל חתונה האָבן). ס׳איז קלאָר, אַז איציקל פון „טודרוס בלאָז“ איז גאָגאָל׳ס כלעסטאַקאָוו, און טודרוס, איציקל׳ס באַדינער, איז אָסיפּ. די גאַנצע מעשה פון „טודרוס בלאָז“ איז, אָן ספק, נאָכגעשריבן פון „רעוויזאָר“. און אין פּאַפּוס׳עס מאָנאָלאָג אין „בר־כוכבא“ זיינען דאָ שורות, וואָס זיינען פשוט אַרויסגעפּליקט פון שעקספּיר׳ס „שיילאָק“:

„וואָס? — מע לייקנט מיר גאָר אָפּ מיינע מענטשלעכע געפילע?
ס׳הייסט, אַז מע זידלט מיך, דאַרף איך ניט פערשטיין?
אַז מע שניידט מיר די אָדערן דאַרף קיין בלוט ניט גיין?“
(„בר־כוכבא“, ערשטער אַקט, דריטע סצענע.)

שולמית׳עס משוגעת איז מסתמא געבאָרגט ביי שעקספּיר׳ס אָפעליע. די צוויי קוני־לעמלס זיינען אודאי „אינספּירירט“ געוואָרן דורך שעקספּיר׳ס „קאָמעדיע פון טעות׳ן“ (כאָטש שעקספּיר אַליין האָט אויך געבאָרגט זיינע סיוזשעטן). דאָס זעלביגע קאָן געזאָגט ווערן וועגן די וויכטיגסטע פיגורן פון גאָלדפאַדנ׳ס רעפּערטואַר: שמענדריק, די באָבע יאַכנע, ברײַנדעלע קאָזאַק, די קוני־לעמלס, שולמית — זיי אַלע קאָנען גרינג אָנגעמאָסטן ווערן אויף דער ליטעראַטור פון די אומות העולם. אַפילו האָצמאַך, דער אידישסטער און פאָלקישסטער פון אַלע גאָלדפאַדן־פיגורן, איז דאָך אין תוך — דער וואויל־באַקאַנטער האַרלעקין!

און דאָך — וואונדער איבער וואונדער! — האָט זיך גאָלדפאַדנ׳ס רעפּערטואַר מיט די אַלע העלדן זיינע איינגעגלידערט אין דעם אידישן לעבן און איז אַליין געוואָרן אַ שטיק אידישע פאָלקסטימלעכקייט. זיינע פרעמדע סיוזשעטן, זיינע געבאָרגטע ליטעראַרישע פּערזאָנען, זיין צונויפ־

*) „אַלע אומות העולם האָבן אין זייער בינע-רעפּערטואַר יעדער זיין „שמענדריק“ — פאָן-וויזין „ניעדאָראָסיל“, די רוטענער האָבן זייער „סטעצקאָ“, די רומענער האָבן זייער „וולאַדוצו מאַמאַ“. — גאָלדפאַדנ׳ס לעצטער אויטאָביאָגראַפישער אַרטיקל, געבראַכט אין משה שאַרקמאַנ׳ס „מאַטעריאַלן פאַר אברהם גאָלדפאַדנ׳ס ביאָגראַפיע“, „אַרכיוו פאַר דער געשיכטע פון אידישן טעאַטער און דראַמע“, ז. 268.

געשלעפּטע מוזיק פון ניט-אידישע קוואַלן *) האָט אברהם גאָלדפאַדן באַ-וויזן צו באַהעפטן מיט די טעאַטראַלישע עלעמענטן אין דעם לעבן פון די אידישע מאַסן און צו שאַפן ניט סתם טעאַטער-פאַרווייליגונג אויף אידיש, נאָר טאַקע אַ אידישן טעאַטער-סטיל און אַ טעאַטער-טראַדיציע, וואָס איז אַזוי נאָענט צום געמיט פון די אידישע פאָלקס-מאַסן. די ליטעראַרישע קאָנאַפּקייטן פון גאָלדפאַדנ'ס שאַפן ווערן מער ווי אויסגעקויפט דורך זיין טעאַטראַלער גאונות. זיין וואולגאַרער „זשאַרגאָן" און זיין גרינגשאַצונג פון דער שפּראַך פון די אידישע מאַסן ווערן מער ווי פאַרגיטיגט דורך זיין מערקווירדיגן חוש פאַר די עמפּינדלעכקייטן פון דער פּראָסטער אידישער מאַסע. זיין פאַרדינסט פון אַ פּיעסן-שרייבער און מחבר פון טעאַטער-לידער און מעלאָדיעס ווערט פאַרטונקלט אין דעם ליכט פון זיין פאַרדינסט ווי דער באַשאַפער פון דער עצם אינסטיטוציע פון אידישן טעאַטער. מען דאַרף געדענקען, אַז ער האָט ניט געשריבן זיינע פּיעסן פאַר אַ פאַרטיגן טעאַטער, מיט פאַראַנענע טרופּעס, נאָר אַז זיין פּיעסן-שרייבעריי איז געווען בלויז איין מאָמענט אין זיין אַלזייטיגן טעאַטער-פּיאָנערנטום.

לויט גאָלדפאַדנ'ס אויטאָביאָגראַפיע איז עס אַ ריינער צופאַל, וואָס ער האָט זיך בכלל גענומען צו טעאַטער. אין 1876 איז ער אָנגעקומען קיין יאַסי, רומעניע, אַרויסצוגעבן דאָרט אַ אידיש חודש-בלאַט. אין יאַסי האָט ער זיך געטראָפן מיטן פאָלקס-זינגער גראָדנער, און ווען ער האָט געהערט

*) פון א. ז. אידעלסאָנ'ס אויטאָריטעטן ווערק Jewish Music in Its Historical Development:

„די מעלאָדיעס האָט גאָלדפאַדן באַצויגן פון אַלע צוגענגלעכע קוואַלן, פון דער סינאַגאָגע, פון אידישע, אוקראַאינישע און רומענישע פאָלק-לידער, נעמענדיג אויך ברעקלעך פון פראַנצויזישע, איטאַליענישע און רוסישע קופּלעטן, מאַרשן, אָפּערעס און פּאָפּורים." (ז. 452.)

„כאָטש גאָלדפאַדן קאָן ניט קרעדיטירט ווערן מיט אָריגינעלע מוזיקאַלישע שאַפונגען אין די דאָזיגע צוויי אַנאַליזירטע אָפּערעטעס [„שולמית" און „בר-כוכבא"] . . . האָט ער אַרויסגעוויזן אַ סך . . . מוזיקאַלישן געשמאַק אין צופּאַסן צויבערדיגע מעלאָדיעס, וואָס זאָלן אַפּעלירן צו די אידישע מאַסן. די מעלאָדיעס זיינען גוט צוגעקליבן אויך אין זין פון זייער דראַמאַטישער ווירק-זאַמקייט." (ז. 453.)

אברהם גאָלדפאַדן שרייבט אין דער פריער-ציטירטער אויטאָביאָגראַפיע:
„. . . שפּילנדיג אויף דער פּיאַנאָ פון געהער, פלעגן זיך אַרויסגליטשן ביי מיר דורך די פינגער שיינע אידישע געשמאַקע ניגונים'לעך, — איך ווייס אַליין ניט פון וואַנען. . . . די בינע פאָדערט אָבער נאָך אַ סאָרט מוזיק, ווי איך רוף זי: „בינען-בוזיק", וואָס באַשטייט פון מערשע, טענצע, כאָרן, דועטן א. אַז. וו., און די סאָרטן געפינט מען נאָר ביי די אומות העולם!"

גראַדנער׳ן זינגען זיינע, גאָלדפאַדנ׳ס, לידער און מאַכן דערביי אַקטיאָרישע קונצן, איז אים איינגעפאַלן דער געדאַנק, אַז ס׳וואָלט געווען אַ פּלאַן צו פאַרבינדן די לידער מיט פּראָזע און מאַכן דערפון אַ גאַנצע שפּיל. גראַדנער האָט שטאַרק געהאַלטן פון גאָלדפאַדנ׳ס לידער, און אויף גאָלד־פאַדענ׳ען האָט גראַדנער׳ס אופן פון זינגען געמאַכט אַ גרויסן איינדרוק. יענער פאָלקס־זינגער האָט אַחוץ דער טראַדיציאָנעלער רוטין אויך אַריינ־געטראָגן אין זיין פּראָפעסיע אייגענע פאַנטאַזיע און אונטערנעמערישקייט. ס׳איז ביי די פאָלקס־זינגער געווען אַ געוויינטלעכע זאַך צו „פאַרשטעלן זיך“ בעת זיי האָבן געזונגען זייערע לידער אויף די יאַרידן, אין שענקען און איינפאָר־הייזער, און פאַרשטעלט האָבן זיי זיך לויטן כאַראַקטער פון דעם געזונגענעם ליד.

„אַז ער האָט געזונגען דעם „בעל־העגלה“, — שרייבט גאָלדפאַדן, — האָט זיך דער זינגער טאַקע אָנגעטאָן ווי אַ בעל־העגלה מיט אַ רויטן גאַרטל און איז אַריינגעקומען מיט דער בייטש און האָט, געוויינלעך, גע־מאַכט די מימיק פון אַ בעל־העגלה, וואָס דאָן האָט עס געהייסן ער מאַכט ׳אָנשטעלן׳, דערביי האָט ער נאָך געכאַפּט אַ טענצל און דער עולם איז באַלעבט געוואָרן.“ *)

גראַדנער האָט זיין פּראָפעסיע אַריבערגעטראָגן פון דעם שענק און איינפאָר־הויז אין דעם קאָנצערט־זאַל, און ער האָט מער ווי אַנדערע פאָלקס־זינגער אַרויסגעבראַכט דעם שוישפּילערישן מאָמענט אין זיין זינגען. ווען אַ ליד האָט געפאָדערט צוויי פּערזאָנען, האָט גראַדנער געזונגען צוזאַמען מיט זיינעם אַן אַרויסהעלפער, און ביידע זיינען זיי געווען „פאַר־שטעלט“ און ביידע האָבן זיי געמאַכט „אָנשטעלן“.

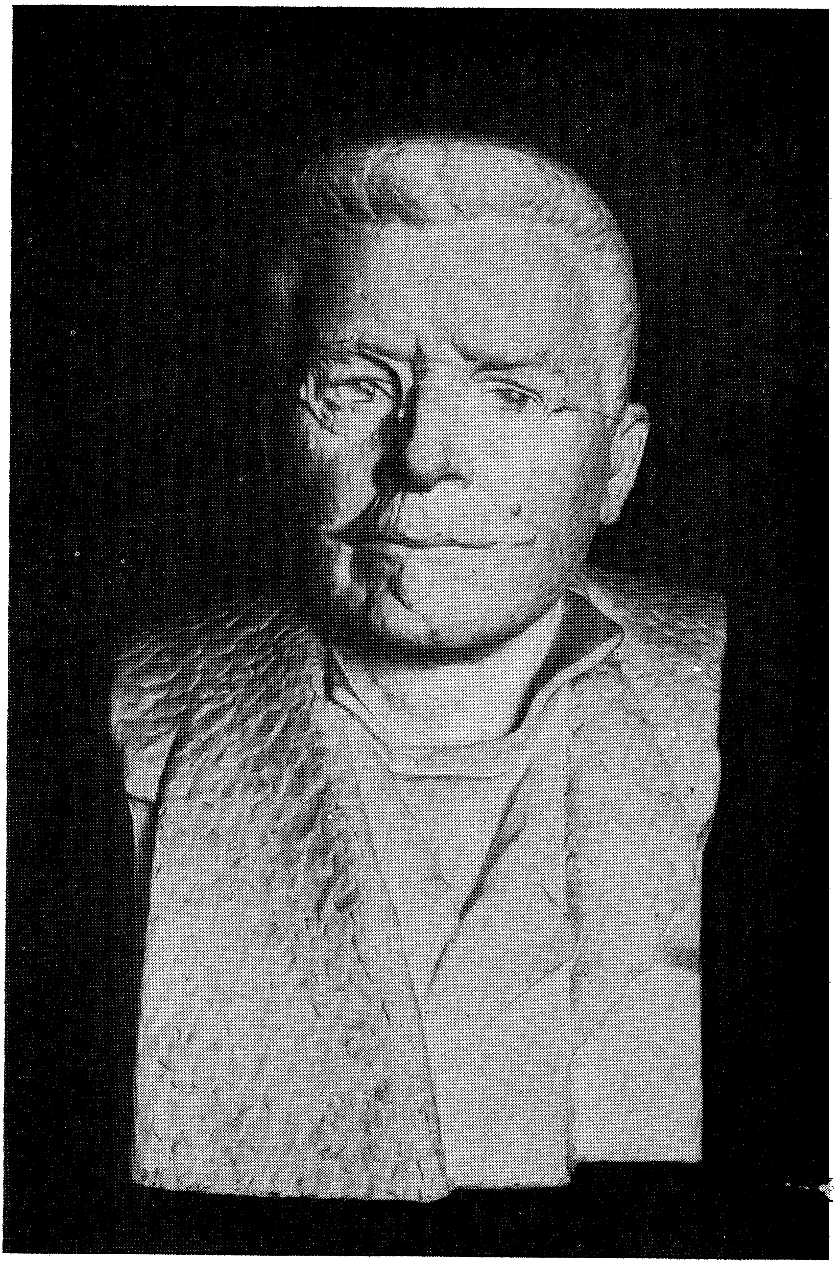
כאָטש גאָלדפאַדן איז לויט זיין ליטעראַרישער מאַניר פון צופּאַסן זיך געווען צוגענגלעך צום „פּראָסטן“ מענטשן, איז ער אָבער ניט געווען גענוג פּראָסט פאַר די „רויע בעלי־מלאכות“, וואָס זיינען, ווי ער שרייבט, דעמאָלט געווען דאָס אידישע „פּובליקום“ אין רומעניע; און זיינע לידער אַליין, אָן געזאַנג און אָן דער באַגלייטונג פון „אָנשטעלן“, זיינען געווען צו־אַבסטראַקט, צו־„הויך“ און לאַנגווייליג פאַר די מאַסן. אין דעם האָט ער זיך איבערצייגט אויף אַן עפנטלעכער פאָרלייענונג, וואָס מ׳האָט פאַר אים איינגעאָרדנט אין יאַסי, אין אַ גאָרטן, וואו גראַדנער פלעגט אַרויס־טרעטן. דער עולם איז געקומען הערן „אים אַליין“ דעם מחבר פון די

*) „גאָלדפאַדן־בוך“, ניו יאָרק, 1926, ז. 51.

לידער, וואָס גראַדנער האָט אַזוי וואויל פאַרגעזונגען און פאַרגעשפּילט, און „ער אַליין" איז געקומען אַנגעטאָן אין אַ שוואַרצן פראַק מיט ווייסע הענטשקעס און האָט געגומען דערקלאַמירן, ווי גאָלדפאַדן גיט איבער, „נאָך אַלע רעגלען דער דעקלאַמאַציאָנס־קונסט". נאָר דער עולם איז געבליבן קאַלט, און ווען ס'איז אַריבער דער ערשטער איינדרוק פון דעם „פּריץ" אין שוואַרצן פראַק און ווייסע הענטשעקס, האָט זיך דער עולם אויפגעהערט צו שעמען און געגומען פייפן. דעמאָלט איז גראַדנער אַרויף אויף דער פּלאַטפאָרם אַ „פאַרשטעלטער" און געגומען פאַרזינגען טאַקע גאָלדפאַדנ'ס אַ ליד מיט די געהעריגע „אָנשטעלן". דער עולם האָט אויפגעלעבט און געמאַכט דעם באַליבטן זינגער־שוישפּילער אַן אָוואַציע.

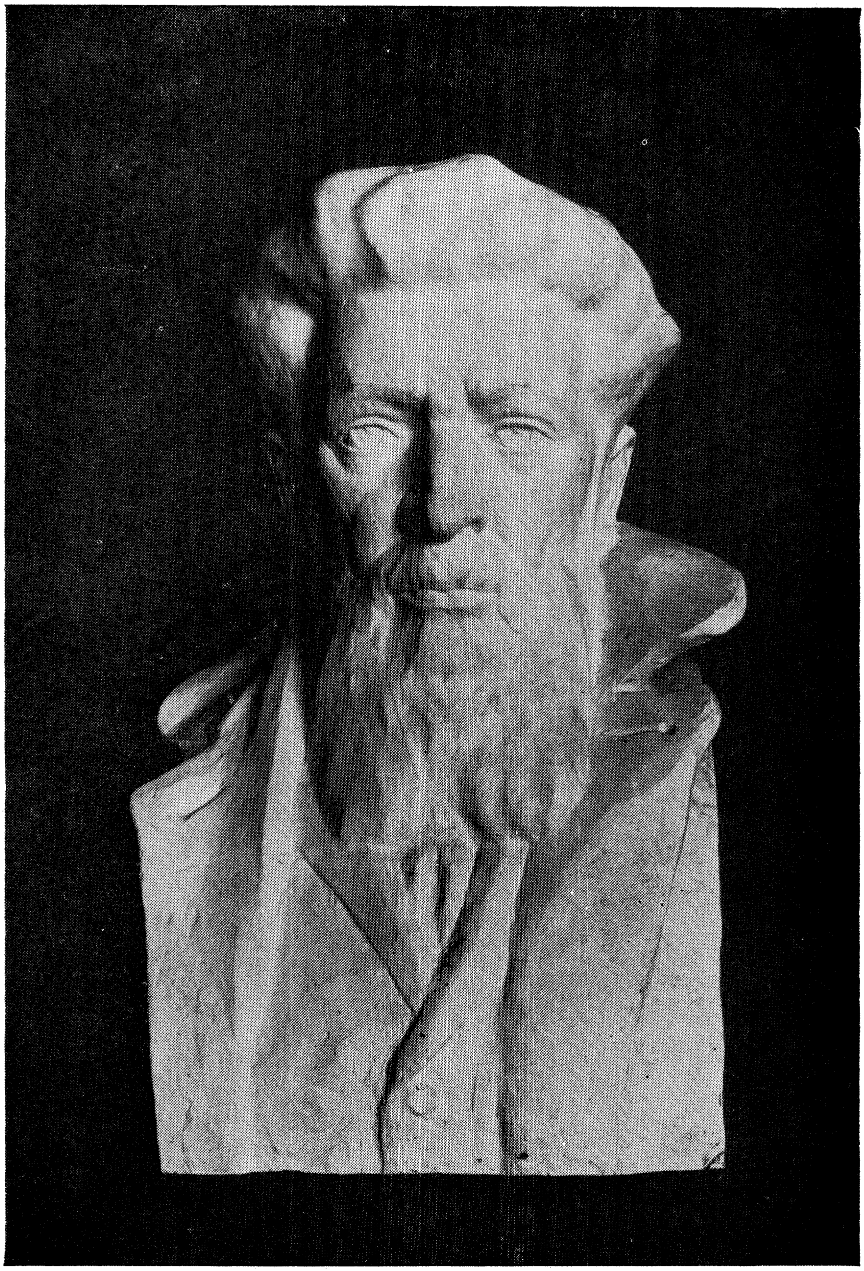
גאָלדפאַדן האָט פון דעם דאָזיגן דורכפאַל זיינעם געצויגן דעם ריכטיגן אויספיר: דער עולם וויל ניט קיין פּאָעזיע, ער וויל טעאַטער. עס גייען אים ניט אָן די „פּאַטריאָטישע" מאָטיוון, נאָר ער ווערט מיטגעריסן פון געזאַנג און שוישפּיל. און אַזוי ווי גאָלדפאַדן האָט בכלל געזוכט אויס־צונעמען ביי די מאַסן, האָט זיך אין אים צעברענט דער חשק צו טעאַטראַ־ליזירן זיין שרייבעריי, צו געבן דעם עולם דאָס, וואָס ער וויל — געזאַנג, שוישפּיל, „פאַרשטעלעניש" און „אָנשטעל". ער האָט אין גראַדנער'ס דער־פאָלג דערשפּירט די מעגלעכקייט פון וויטערע און גרעסערע דערפאָלגן.

די ערשטע עקספּערימענטן אויפן געביט פון רעגלמעסיגן טעאַטער האָט גאָלדפאַדן געמאַכט מיט גראַדנער'ן אין זיין אַרויסהעלפער. ער האָט פאַר די צוויי זינגער־שוישפּילער אָנגעשריבן ספּעציעלע לידלעך און זיי געגעבן אָנווייזונגען וואָסערע „אָנשטעלן" צו מאַכן. קיין טעקסט פאַר זייערע ראָלן האָט ער ניט געשריבן, נאָר ער האָט זיי דערקלערט די מעשה, וואָס דאַרף פאַרגעשפּילט ווערן, און האָט זיך פאַרלאָזט אויף זיי צו אימפּראָוויזירן דעם דיאַלאָג. אַזוי האָט ער אָפּגעאַרבעט אַ שטיק צייט אין פאַרשיידענע שטעט אין רומעניע. ער האָט אָנגעהויבן אויפצושרייבן זיין פּראָזע און די שוישפּילער האָבן זי מער־ווייניגער איינגעשטודירט. פון לידלעך מיט אימפּראָוויזירטן דיאַלאָג זיינען זיי אַריבער צו פּיעסן אין דעם מאָדערנעם זין. אין 1877 האָט גאָלדפאַדן שוין אָנגעשריבן „די באָבע מיטן איניקל". אין דעם זעלביגן יאָר איז זיין טרופּע אַ סך פאַרגרעסערט געוואָרן. עס זיינען צוגעקומען זעליג מאָגולעסקאָ, לייזער צוקערמאַן און משה זילבערמאַן. דעמאָלט האָט ער אויך אָנגעשריבן און אויפגעפירט „שמענדריק". אין די קומענדיגע צוויי יאָר האָט ער פאַרפאַסט אַ צאָל וואָדעווילן און גרעסערע פּיעסן, צווישן זיי — „די כשופמאַכערין", „ברײַנ־



אברהם גאָלדפֿאַדן

סקולפּטור-פּאָרטרעט פֿון אהרן גודעלמאַן



יעקב גאָרדין

סקולפּטור-פּאָרטרעט פון אהרן גודעלמאַן

דעלע קאָזאַק", „טודרוס בלאָז", „ני בע, ני מע, ני קוקעריקו". ווען ער איז אין 1879 צוריקגעקומען קיין רוסלאַנד (אָדעס) מיט אַ גרעסערער טרופּע, האָט ער שוין געהאַט אַ רעפּערטואַר פון איבער צוואַנציג שטיקער!

אין די ווייטערדיגע פינף און צוואַנציג יאָר פון זיין טעאַטער-קאַריערע האָט גאָלדפאַדען געהאַט גוטע און שלעכטע צייטן. זיין טעאַטער אָבער ווי אַן אינסטיטוציע האָט זיך גיך איינגעוואָרצלט אין אַלע אידישע צענטערס, וואו ער האָט געבראַכט זיין טרופּע. אומעטום האָט דער עולם אויפגענומען מיט תמימות'דיגער פרייד די נייע פאַרוויילונג, וואָס גאָלדפאַדען האָט פאַר זיי געשאַפן. די אינטעליגענטן האָבן זיך געקרימט, די אַסימילאַטאָרישע בורזשואַזיע אין רוסלאַנד האָט זיך געפילט סקאַנדאַליזירט פון דער וואולגאַריטעט און ליטעראַרישן „באַרבאַריזם" פון גאָלדפאַדנ'ס פּיעסן און טיפּן, האָט באַטראַכט זיין גאַנצן טעאַטער ווי אַ חרפּה פאַר אידן און איז אין אַ גרויסער מאָס געווען פאַראַנטוואָרטלעך פאַרן פאַרבאָט צו שפּילן אידיש טעאַטער, וואָס די רוסישע רעגירונג האָט אַרויסגעגעבן אין 1883. די מאַסן אָבער האָבן רעאַגירט מיט הילכיגער פרייד אויף גאָלדפאַדנ'ס טעאַטראַלישקייט, אויף זיינע גראָטעסקע טיפּן, זיינע סענטימענטאַלע, מיטרייסנדיגע, טשיקאַווע און גרינגע ניגונים, אויף דער ראַשיגקייט און פאַרביגקייט פון זיינע דעקאָראַציעס, די „בענגאַלישע ליכט" און אַנדערע סצענישע עפעקטן.

אָט די פרייד פון די פּראָסטע מענטשן האָט עס אינספּירירט גאָלדפאַדנ'ס טעטיגקייט און געפירט זיין ליטעראַרישע אַזוי גוט ווי זיין רעזשיסאָרישע און מוזיקאַלישע האַנט. אין זיין אויטאָביאָגראַפיע און אין זיינע בריוו נעמט ער אַפילו אָן אַן אידעאַליסטישע פּאָזע און דערציילט, אַז ער האָט געוואָלט שאַפן אַ אידיש טעאַטער, כדי אַרויסצוברענגען די מאַסן פון זייער פאַרגליווערטקייט, כדי זיי צו לערנען נאַציאָנאַלע געשיכטע און וועקן ביי זיי דעם נאַציאָנאַלן שטאָלץ. דאָס איז אָבער ניט מער ווי אַ פּאָזע, אַן „אָנשטעל". זיין טעאַטער איז דורכאויס אַ פּראָדוקט פון צופּאַסן זיך צו דעם געשמאַק פון די מאַסן. און דאָס איז אפשר דאָס גליקלעכסטע אין גאָלדפאַדנ'ס שאַפן, ווייל אַ חוש פאַר דעם תמימות'דיגן געשמאַק פון די מאַסן האָט ער געהאַט אַ זעלטענעם און אַ פאַנטאַזיע ווי אַזוי צו באַפרידיגן דעם דאָזיגן געשמאַק האָט ער געהאַט אַ רייכע. ווי אַן אינטעליגענט האָט ער געפילט, אַז זיין טעאַטער איז אַ „פּראָסטער", און שטאָלץ דערויף איז ער ניט געווען. ער האָט אַפילו געפונען פאַר נויטיג צו פאַרענטפערן זיך פאַר דער האַמטנעקייט פון זיינע פּיעסן און מעטאָדן.

אין זיין בריוו צו שלום-עליכמ׳ען (דאַטירט פּאַריז, 20טן דעצעמבער, 1889), שרייבט ער: „איך שעם זיך איצט אַליין, וואָס איך האָב געשריבן „שמענדריק״. ער ווייזט אָבער אָן אויף דער פאַרגרעבטקייט פון בוקאַ־רעשטער פּובליקום, וואָס האָט „אין יענער צייט קיין בעססער ניט געקענט פאַרשטעהען״.

„ווען איך פאַנג אָן פון ׳אוריאל אַקאָסטאַ׳. — שרייבט ער ווייטער אינעם זעלביגן בריוו, — „וואָלט קיין אידישער טעאַטער זיך ניט געקענט ענטוויקלען און ענטשטעהען, ווען בעדער-יונגלעך און גאַססען-מעדלעך וואָלטען באַדאַרפט אַרויסריידען דע סילוואָס פילאָזאָפישע ריידע און די רויע שניידערלעך און שיסטערלעך וואָלטען באַדאַרפט אויפשטעלען זייערע אויערען צו הערען, וואָס זיי קענען ניט פאַרשטעהען.״ *)

צום גליק איז אָבער גאָלדפאַדען אין זיין טעאַטראַלישקייט געווען קליגער און ניצלעכער, ווי אין זיין אינטעליגענטיש-ליטעראַרישער פּאָזע. אין זיינע שפּעטערדיגע פּיעסן, ווען זיין פּובליקום האָט שוין געהאַט עטלעכע יאָר טעאַטער-דערפאַרונג, ווען עס זיינען שוין געווען גענוג גוטע פּראָפעסיאָנעלע אַקטיאָרן, האָט זיך גאָלדפאַדען אויך ניט אָפּגעגעבן מיט דעם מעטאָד פון „דע סילוואָס פילאָזאָפישע ריידע״ אויפן חשבון פון דער שמענדריק-טעאַטראַלישקייט. זיין „מליץ-יושר״ פון 1894 שטייט ליטע־ראַריש געוויס ניט העכער פון „שמענדריק״, הגם דאָרט רעדט מען אַ סך „הויכע פּראָזע״ מיט לאַנגע דייטשמערישע מאָנאָלאָגן, און „שולמית״ איז ניט קיין גרעסער שטיק ליטעראַטור איידער די „כשופמאַכערין״. אויב גאָלדפאַדען האָט זיך אין זיינע שפּעטערדיגע פּיעסן גענומען צו מער־גראַנדיעזע סיוזשעטן, איז עס ניט דערפאַר, וואָס ער האָט די מאַסן גע־וואָלט געבן בעסערע ליטעראַטור, נאָר דערפאַר, וואָס די גראַנדיעזע סיוזשעטן האָבן אים געגעבן אַ געלעגנהייט פאַר מער קאָמפּליצירטער און רייכערער סצענישקייט, וואָס איז שוין דעמאָלט געווען מעגלעך דורכצופירן.

עס איז קיין ספק ניט, אַז אין זיין טעאַטראַלישקייט איז גאָלדפאַדען באַוועגט געוואָרן פון אַן אינעווייניגסטן קינסטלערישן ברען, וואָס ער האָט אפשר אַליין ניט פאַרשטאַנען, אָדער וואָס ער האָט ניט געוואוסט ווי אַזוי צו פאָרמולירן. זיין באַוואוסטזיניגער פאַרלאַנג צו באַפרידיגן זיינע קליענטן מיט וואָס ניט איז, האָט געפונען אַן איידעלערע אומבאַוואוסט־

*) „גאָלדפאַדן-בוך״, ז. 30.

מאַלי פּיקאָן אין דער ראָל פֿון שמענדריק
פֿריינטלעכער שאַרזש געצייכנט פֿון וויליאַם גראָפּער

זיניגע שטרעבונג: צו קריסטאַליזירן דורך שוישפּיל, מעלאָדיע און סצעניש עפעקטן די נאַאיווע פאַנטאַזיע, די תמימות׳דיגע פרייד, די סענטימענטאַלע פּשטות פון דעם פאָלקס־מענטשן, געבן אים אַ משונה׳דיגע אויסגעטראַכטע וועלט, וואָס זאָל אים העלפן פליען איבער ציַיטן, איבער לענדער, איבער שפּראַכן; געבן אים אַ מעגלעכקייט אויסצולעבן אי זיינע קינדערשע פאַנטאַזיעס, אי זיינע סענטימענטאַלע בענקשאַפטן, אי זיינע קריוודעס אַנטקעגן דער אַרומיגער וועלט, — מאַכן זיין שטומען פּראָטעסט צו באַרעדעוודיגקייט.

אין אַ באַמערקונג צום ליד „ראָזשינקעס מיט מאַנדלען״, וואָס אבשלום זינגט אין „שולמית״, שרייבט גאָלדפאַדן: „חאָטש דאָס ליעד איז נישט דאָ דער פּלאַטץ דערפון — נאָר איך האָב עס דערפאַר אַהער אַריינגע־שטעלט, ווייל דעם פּובליקום איז דאָס זייער ליעב, און בעקאַנט.״

אָט די עטלעכע ווערטער דריקן אויס גאָלדפאַדנ׳ס שטעלונג צו זיין טעאַטער־שאַפונג בכלל. עס מאַכט ניט אויס ווי ניט אין פּלאַץ אַ זאַך זאָל זיין, עס מאַכט ניט אויס ווי ניט־פּאַסיג די זאַך זאָל זיין אין ליטעראַרישן זין, ווי ניט געטריי אין געשיכטלעכן זין, ווי איבערטריבן אין נאַטוראַליסטישן זין — דעם פּובליקום איז דאָס זייער ליב, איז עס דעריבער אויפן אָרט און דעריבער איז עס נויטיג. די דאָזיגע באַציאונג צום פּובליקום האָבן איבערגענומען אַלע אונזערע שונד־שרייבער און טעאַטראַלן; זיי האָבן אָבער ניט דעם חוש, וואָס גאָלדפאַדן האָט געהאַט, זיי האָבן ניט באַוויזן צו אַנטפּלעקן דעם אוצר פון תמימות׳דיגן געשמאַק און אָפּרוף, ווי דאָס האָט געטאָן דער פאָטער פון אידישן טעאַטער.

אין דעם ליכט פון מאָדערנער טעאַטער־דערפאַרונג באַקומט גאָלד־פאַדנ׳ס רעפּערטואַר אַ נייע באַדייטונג. צוריק מיט פופציג־זעכציג יאָר האָבן די אינטעליגענטן ניט געקאַנט פאַרטראָגן גאָלדפאַדנ׳ס שלעכטע ליטעראַטור. און אַזוי ווי טעאַטער פלעגט מען דעמאָלט מעסטן מיט דער ליטעראַרישער מאָס, האָט מען ממילא פאַרבראַקירט דעם גאַנצן גאָלדפאַדן־טעאַטער ווי אַ שטיק פּסולת. מאָדערנע אידישע טעאַטער־קינסטלער זוכן צוריקצוגעווינען אָט די אוממיטלבאַרקייט פון אָפּרוף, אָט די תמימות פון אויפנאַם, אָט די פרייד אין דעם בייזיין פון שפּיל, וואָס דער ניט־געלערנטער, ניט־געבילדעטער מענטש פלעגט אַרויסווייזן אין גאָלדפאַדנ׳ס טעאַטער.

דורך די האַמעטנע ליטעראַרישע פאַבולעס, דורך די שטייפע מאַנאָ־לאָגן און פלאַכע לידלעך זעען זיי אין אַ סך פון גאָלדפאַדנ׳ס פּיעסן

גראָטעסקע, אומיסטן־איבערגעטריבענע, אומיסטן־שפּילעוודיגע פאַרשווינען, וואָס גיבן דעם שוישפּילער אַ זעלטענע געלעגנהייט צו שפּילן מיט אַלע אברים זיינע, צו שאַפן געשטאַלטן, וואָס זאָלן זיין ריינע שפּיל־שאַפונג און ניט קיין נאָכאַמונג פון „אמת׳ן לעבן". אין געוויסע פּיעסן פון גאָלד־פאַדנ׳ס רעפּערטואַר געפינט דער אידישער רעזשיסאָר אַ קאַנווע, אויף וועלכער עס לאָזן זיך אויסשטיקן די פּרעכטיגסטע טעאַטער־קוויטן. די געלעגנהייטן פאַר טאַנץ, געזאַנג, באַוועגונג, פאַרב, מאַסן־שפּיל זיינען דאָרט אומגעווײנטלעך־רייכע. ווען מע לייענט גאָלדפאַדנ׳ס רעמאַרקן ווי אַזוי די בינע דאַרף אויסזען אין „בר־כוכבא", צי אין „מליץ־יושר", צי אין „שולמית", צי אין דער „כשופמאַכערין", צעשפּילט זיך ביים רעזשיסאָר די פאַנטאַזיע און עס צעברענט זיך זיין חשק צו איבערזעצן אָט־די רעמאַרקן אויף דער שפּראַך פון מאָדערנער טעאַטראַלישקייט. דער מאָלער, דער מוזיקער, דער טאַנץ־מייסטער, דער דעקאָראַטאָר, דער רעזשיסאָר, דער שוישפּילער האָבן דאָ אַ רייך, רחבות׳דיג שפּיל־פעלד, וואו זיי קאָנען הוליען אין זייער שעפערישקייט.

גאָלדפאַדנ׳ס מעלאָדיעס זיינען אַריין אין דעם אידישן פאָלקס־לעבן און זיינען דערמיט אַליין געוואָרן אידיש — אַלצאיינס פון וואַנען זיי שטאַמען. זיי זיינען געוואָרן אידיש און פאָלקסטימלעך אין דעם זין, וואָס זיי זיינען געוואָרן אַ טייל פון דער פאָלקס־טראַדיציע, פון דער פאָלקס־דערפאַרונג.

„אויפלעבן" גאָלדפאַדענ׳ען ווי ער שטייט און גייט האָט אַ געוויסע „אַקאַדעמישע", קולטור־היסטאָרישע ווערט. כל זמן עס לעבט די טראַ־דיציע פון דעם אָריגינעלן גאָלדפאַדן־טעאַטער אין אַ צאָל פון די אַקטיאָרן פון דער אַלטער גוואַרדיע, וואָס האָבן געשפּילט אין די ערשטע גאָלדפאַדן־טרופּעס, איז עס זיכער ווערטפול צו רעסטאַווירן אַ גאָלדפאַדן־שפּיל אַזוי ווי זי פלעגט געשפּילט ווערן. יעדער דעטאַל, יעדער גריז, יעדער „אָנ־שטעל", יעדע „פאַרשטעלעניש", יעדער האַמעטנער בינע־עפעקט באַקומט דאָ די באַדייטונג פון אַ מוזיי־שטיק.

אָבער אַזוינע „אויפלעבונגען" האָבן פאַרט ניט מער ווי אַן „אַקאַ־דעמישע" ווערט. מיט גאָלדפאַדנ׳ס רעפּערטואַר לאָזט זיך אויפטאָן אַ סך מער, — עס לאָזט זיך אים אויפדאָסניי באַלעבן מיט אַ שענערן, אַ פּרעכ־טיגערן טעאַטער־לעבן, ווי דאָס איז מעגלעך געווען אין גאָלדפאַדנ׳ס צייטן. גאָלדפאַדן אַליין איז אויסן געווען שפּיל און נאַר שפּיל. זיין ענד־ציל איז

געװוען — צו שאַפן אַ מאַקסימום צונױפבונד צװישן דער בינע און דעם עולם.

דער מאָמענט פון פאָלקישן צערעמאָניאַל, װאָס גאָלדפאַדן האָט אַרײַנגעטראָגן אין זײַנע ספּעקטאַקלען, איז געבליבן אַ קען־צײכן פון אידישן פאָלקס־טעאַטער אויך אין די שפּעטערדיגע יאָרן. די חתונה מיט אַלע ספּעקטאַקולערע עלעמענטן פון פירן צו דער חופה, פון באַזעצן די כלה און אַז. װ., איז געװאָרן כמעט אַן אָבליגאַטאָרישער שטריך אין דער אידישער אָפּערעטע. דער חסידישער טיש איז נאָך אַלץ אַן אָפטע דער־

דער מצוה-טאַנץ
גאַליציע, 19טער יאָרהונדערט. — מאָריס הערמאַן קאָלעקציע.

שײַנונג אויף דער אידישער בינע. קידוש און הבדלה און אַנדערע אַזױנע צערעמאָניעס בלײַבן נאָך אַלץ אין אומגאַנג. אין אַ אידישער אָפּערעטע װערט זעלטן דורכגעלאָזט די געלעגנהײט אַרײַנצובריינגען (אָדער אַרײַנשלעפּן פאַר די אויערן) אַ שטיקל חזנות. צו דער זעלביגער צײַט האָט דער אידישער טעאַטער אויך איבערגענומען די טראַדיציע פון סאַטיריזירן די כלי־קודש. דער איבערטריבענער פרומאַק אין אַ װעלטלעכער סביבה איז געװאָרן אַ באַקאַנטע חוזק־פיגור אויף דער אידישער בינע.

אידישע שױשפּילער דאַרפן זײַן באַקאַנט מיט אַט־די עלעמענטן פון טעאַטראַלישן פאָלקס־צערעמאָניאַל. ס׳איז בײַ זײ אַ טײל פון זײער פאַך־קענטעניש. די ריטואַל־מאָמענטן קומט זײ אויס צו דערלאַנגען אין אַ געהױבענעם, אידעאַליזירטן און טעאַטראַלישן טאָן, װאָס טײלט־מיט אויף

אַמאָל אי דעם מהות פון דער טראַדיציע, אי אַן עלעמענט פון וועלטלעכן טעאַטער. אויף דער אידישער בינע מאַכט מען קידוש און הבדלה און מען זאָגט „גאָט פון אברהם" און מען בענטשט ליכט א סך שענער, מיט אַ סך מער עפעקט, ווי אין דער היים. דער אידישער טעאַטער איז געוואָרן אַ מין לייטערונגס־פּלאַץ פאַר דעם היימיש־געמאַכטן רעליגיעזן צערע־מאָניאַל און די טעאַטראַלישע מאָמענטן פון דעם שטייגער־לעבן. די אידישע שוישפּילער אויף דער בינע זיינען געוואָרן בעסערע בדחנים, ווי די בדחנים אין אמת'ן לעבן. די חופּות, וואָס מען שטעלט דאָ, זיינען שענער ווי די היימישע חתונה־צערעמאָניעס. ס'איז אַ ספק צי אידישע מענטשן האָבן אַמאָל אַזוי הנאה געהאַט פון באַזעצן די כלה אויף אַן אמת'ער חתונה, ווי ביים באַזעצן די כלה אויף דער בינע.

מיט אַט־דער דערהויבונג פון דעם פאָלקס־צערעמאָניאַל צו דער מדרגה פון אימפּאָזאַנטער סצענישקייט און געלייטערטן דראַמאַטיזם דער־קלערט זיך אין אַ היבשער מאָס דער פאַקט, וואָס אין אידישן טעאַטער אַריין האָבן געפונען אַ וועג אַזוינע פאָלק־שיכטן, וואָס ביי אַנדערע פעלקער טרעפט מען זיי גאָר וויניק צווישן אַ טעאַטער־עולם. דער טעאַטער איז ביי זיי געוואָרן אַ מין וועלטלעכער ערזאַץ פאַר דער היימישער שול אין דעם אַמאָליגן אידישן שטעטל.

עס איז אמת, אַז די אויסגערעכנטע מאָמענטן פון ריטואַל און שטייגערישן פאָלקס־צערעמאָניאַל זיינען כמעט אומפאַרמיידלעכע באַ־גלייטונג־דערשיינונגען פון דעם אַזוי־גערופענעם שונד־טעאַטער. נאָר עס וואָלט געווען פאַלש אָוועקצושטעלן אַ גלייכונג־צייכן צווישן שונד און טעאַטראַלישן פאָלקס־צערעמאָניאַל. ניט דערמיט איז אַ פּיעסע צי אַ פאָר־שטעלונג שונדיש, וואָס דאָרט איז פאַראַן אַ אידישע חתונה מיט אַ חופּה־צערעמאָניע, נאָר צוליב אַנדערע סיבות, — צוליב דער וואולגאַריזירונג פון כאַראַקטער, דער אומלאָגיק פון פאַבולע, דער אומיסטנדיגער באַטאָנונג פון סעקסועלן מאָמענט אין זיין פיזיאָלאָגישן אַספּעקט, דער פּראָפּאַגאַציע פון שטייגער־טיפּן און פון פאָלקס־מאָראַל צוליב „געלעכטערס", א. אַז. וו. אין פּיעסן פון אַ העכערן ליטעראַרישן קאַליבער קענען די זעלביגע צערעמאָניאַל־מאָמענטן, וואָס גילטן אין שונד־טעאַטער, באַהויכן די פאָר־שטעלונג מיט דעם צויבער פון פאָלקסטימלעכער פּאָעטישקייט. עס איז גענוג צו דערמאָנען זיך אָן די חתונה־צערעמאָניעס אין „דיבוק" (פון דער „הבימה") און אין „200,000" אין אידישן מלוכה־טעאַטער אין מאָסקווע און אין ניו־יאָרקער „אַרטעף", כדי איינמאָל פאַר אַלעמאָל אויפהערן

צונויפמישן דעם באַגריף „שונד" מיט דעם מאָמענט פון פאָלקישן צערעמאָניאַל. דער דאָזיגער עלעמענט קען דעגראַדירט ווערן צו דער מדרגה פון שונד אָדער דערהויבן ווערן צו דער מדרגה פון געלייטערטן טעאַטער אין עכט־אידישן סטיל.

מיר מעגן דעריבער זאָגן, אַז דער אידישער פאָלקס־צערעמאָניאַל, איבערגעגאָסן אין טעאַטראַלישע פאָרמען, איז אַ פונדאַמענטאַלער שטריך פון אידישן טעאַטער־סטיל. עס איז אָבער בשום אופן ניט דער איינציגער אָדער אַפילו דער וויכטיגסטער כאַראַקטער־שטריך. אויך אין די פּערסאָנאַזשן פון אידישן מאַסן־טעאַטער געפינען מיר עפּעס אַזוינס, וואָס איז אייגן נאָר דעם אידישן טעאַטער. עס איז אמת, אַז אין דער אידישער אָפּערעטע און מעלאָדראַמע זיינען אָפטמאָל באַהאַלטן הינטער אידישע נעמען און אַ אידישן גרים די פיקסירטע פּערזאָנען פון דער אַמאָליגער „קאָמעדיאַ דעל אַרטע", — „דער טאַטע וואָס לאָזט ניט" (פּאַנ־טאַלאָנע), דער כל־בו'ניק און „מאַלאָדיעץ" (האַרלעקין), דער ליידנדיגער פאַרליבטער העלד (פּיעראָ), דאָס איידעלע מיידל (קאָלומבינע), דער היפּאָ־קריטישער אָנשטעל־מאַכער (דאָקטאָר), דער פּוסטער באַרימער (קאַפּיטאַן) און אַז. וו. אָבער גלייכצייטיג גייען־דורך דורך דער געשיכטע פון אידישן טעאַטער אויך רייך־אידישע פיגורן, וועלכע זיינען איינגעגלידערט אין דער פּערסאָנאַזש־גאַלעריע פון דער אידישער בינע. איין קאַטעגאָריע איז דער ביבליש־היסטאָרישער פּערסאָנאַזש. ער גייט דורך אין דעם גאָלדפאַדן־טעאַטער און ווערט אויף ס'ניי אויפגעלעבט אין די ווערק פון מאָדערנע אידישע דראַמאַטורגן. ביי גאָלדפאַדענ'ען זיינען די ביבליש־היסטאָרישע פּערזאָנען פאַרגעשטעלט ווי שפּאַלירענע טעאַטער־פיגורן, מיט ווייניג אַכטונג אויף היסטאָרישער עכטקייט. ביי אַנדערע דראַמאַטורגן וועגט דער מאָמענט פון פּסיכאָלאָגיזם און אידייאישער טענדענץ אָפטמאָל אַריבער דעם היסטאָרישן מאָמענט, אָבער פיגורן פון דער אידישער געשיכטע בלייבן אַ טייל פון דער אידישער טעאַטער־גאַלעריע.

אַ טייל פון אידישן טעאַטער זיינען אויך די שטייגער־פיגורן פון פאַר־גאַנגענע דורות. אין דעם אַמעריקאַנער אידישן טעאַטער האָט דער קליינ־שטעטלדיגער טיפּ שוין באַקומען אַ רייץ פון עקזאָטישקייט, פון ווייטער האַלב־פאַרגעסענער סביבה. פאָלקסטימלעכע פיגורן, שטייגערישע און פאָלקלאָרישע, געפינען אַלץ אָפטער אַן אָרט אין מאָדערנע אידישע ספּעקטאַקלען (שמחה פלאַכטע, בויטרע גזלן, הערשעלע אָסטראָפּאָלער, דאָס הייליגע שניידערל אין אַש'ס „קידוש השם" און אַז. וו.). די פאָלקישע

פיגורן פון פאַרגאַנגענע און פאַרגעסענע דורות זיינען ארויסגעפירט גע־וואָרן אויף דער בינע פון די מער־קולטיווירטע טעאַטערס פאַר דער אידישער אינטעליגענץ, די אַזוי־גערופענע קונסט־טעאַטערס; זיי וואַקסן אָבער זייער שנעל אַריין אין דער אידישער טעאַטער־טראַדיציע. דער דאָזיגער קוואַל איז קוים באַרירט געוואָרן. דער אידישער טעאַטער האָט זיך קוים צוגערירט צו מענדעלע מוכר ספרים און האָט נאָך ניט אָנגעהויבן אויסנוצן דעם אוצר פון פאָלקס־קאָלאָריט און פון סאָציאַלן טיפּאַזש אין זיינע ווערק. שלום־עליכמ׳ס ווערק זיינען אודאי רייך מיט אַזוינע מעגלעכ־קייטן, און די אינסצענירונג פון שלום־עליכמ׳ס דערציילונגען און עסקיזן קאָן נאָך לאַנג דינען ווי אַ קוואַל פון פאָלקישן רעפּערטואַר פאַר דעם אידישן טעאַטער.

אַן אָנגעזעענעם אָרט צווישן די אידישע בינע־פּערסאָנאַזשן פאַרנעמט דער „גוי". דאָס איז גאַנץ פאַרשטענדלעך, ווען מיר האָבן אין זינען, אַז אידן האָבן שטענדיג געלעבט אין שכנות און אונטעריאָכונג ביי אַנדערע פעלקער. דער „גוי" אין דער אידישער פאָלקס־שפּיל איז געוויינטלעך אַ פאַרטרעטער פון דעם אונטערדריקערישן שיכט: אַ פּאָליציאַנט, אַ קאָרופּטער באַאַמטער, אַ הויכער אַדמינסטראַטאָר, אַ גלח, אַ מיליטאַריסט, — הכלל, אַ סימבאָל פון רעפּרעסיע און אויבערמאַכט. עס איז דעריבער קיין חידוש ניט, וואָס אויף דער אידישער בינע, אין די נאַאיווע שפּילן (אָדער אין די שפּילן פאַר נאַאיווע צושויער) האָט דער „גוי" אַזוי וויניג מזל. ער ווערט געוויינטלעך שאַרזשירט, פאַרגעשטעלט ווי אַן אומ־סימפּאַטישער מענטש, מיט קנאַפּע גייסטיגע פייאיגקייטן. אין אידישן טעאַטער האָט זיך שוין איינגעשטעלט אַ נוסח פון פאַרשטעלן דעם „גוי".

אויך פון דער אידישער סאָציאַלער סביבה האָט דער טעאַטער אַנט־נומען און פאַרפיקסירט אין מער־וויניגער שאַבלאָנע פיגורן אַ צאָל אונטערדריקערישע טיפּן. דער פּאָטער, וואָס באַ׳עולה׳ט זיינע קינדער און שטערט זייער ליבע צוליב רעאַקציאָנערע אָנשויאונגען בנוגע רעליגיע אָדער יחוס; דער גביר, וואָס באַגייט זיך גרויזאַם מיטן אָרעמאַן; דער יחוס־מענטש, וואָס באַציט זיך מיט גאוה צו מענטשן פון נידעריגערן שטאַנד; דער וועלטלעכער געבילדעטער סנאָב, וואָס פאַררייסט די נאָז אַנטקעגן די וויניגער־געבילדעטע פריינט און קרובים, — די אַלע טיפּן זיינען גאַנגבאַר אין דעם אידישן טעאַטער. דאָ האָבן מיר צו טאָן מיט דער טיפּיזירונג פון מאָראַלישע מידות, וואָס אַנטשפּרעכן די סאָציאַל־עקאָנאָמישע שיכטונגען אין אידישן לעבן.

דער אָנגעזעענסטער פאָרשטייער פון דער שטייגערישער מאָראַל־דראַמע איז געווען יעקב גאָרדין. ער האָט אין גאָר אַ גרויסער מאָס באַווירקט דעם אידישן טעאַטער־סטיל סיי אין פּרט פון שאַפן מוסטערן פון דער מאָראַליסטישער שטייגער־דראַמע און סיי אין פּרט פון פאַר־פיקסירן געשטאַלטן, וואָס סימבאָליזירן סאָציאַלע שיכטן און מאָראַלישע מידות. אויף אָט־די געשטאַלטן האָט זיך אַנטוויקלט אַ גאַנצער דור אידישע שוישפּילער.

גאָרדינ׳ס פּיעסן זיינען געבויט אויף קאָנפליקטן צווישן „גוטס" און „שלעכטס", צווישן יושר און עולה, צווישן מענטשלעכקייט און טייוולש־קייט. די מאָראַלישע מידות זיינען פאַרקערפּערט אין בולט׳ע טעאַטראַלישע פיגורן, די מאָראַלישע אורטיילן פון דעם פאַרפאַסער — אין סענטענציעזע שפּרוכן און זאָגערייען, וועלכע זיינען זעלטן באַהעפט מיט דעם כאַראַקטער פון מענטשן, וואָס זאָגט זיי אַרויס.

אָבער ניט דאָס איז דער שליסל צום גאָרדין־טעאַטער. מען דאַרף זיינע פּיעסן באַטראַכטן ניט ווי זעלבשטענדיגע דערשיינונגען, נאָר ווי אָפּשפּיגלונגען פון אַ היסטאָרישער עפּאָכע און אַ סאָציאַלער סביבה. בלויז אין צוזאַמענהאַנג מיט זיין אודיטאָריע קאָן מען ריכטיג אָפּשאַצן דעם באַטרעף און די באַדייטונג פון גאָרדינ׳ס שאַפן.

די אימיגראַנטישע מאַסע אין אַמעריקע, וואָס האָט זיך אַזוי גרינג אָפּגערופן אויף גאָרדינ׳ס רעפּערטואַר און זיך איינגעלעבט אין זיינע מענטשן און סיטואַציעס, האָט אין דער היים דורכגעמאַכט די יסורים פון איבערגאַנג פון קליין־האַנדל און האַנטווערקעריי צו גרויס־האַנדל און קאַפּיטאַליסטישע פאַרהעלטענישן. אין דעם דאָזיגן איבערגאַנג האָט דער אימפּעט און די גיריגקייט פון דעם פאַבריקאַנט און גרויס־הענדלער צעריסן ווי דינעם שפּין־וועב די זיטן פון דעם פריערדיגן לעבנס־שטייגער. דער קליינער באַלמעלאָכע איז געפאַלן אַ קרבן פון דער קאָנקורענץ מצד דעם פאַבריקאַנט. דער קליינער הענדלער איז אַרויסגעשטויסן געוואָרן דורך דעם גרויסן אונטערנעמער, דער מאָדערנער געשעפטסמאַן מיט זיינע וועלטלעכע מאַנירן און מעטאָדן האָט באַזייטיגט דעם אַלטמאָדישן היימישן סוחר. אַנדערע מאָסן פון רעכט און אומרעכט זיינען געוואָרן גילטיג אין דעם אידישן לעבן. די פאַרהעלטענישן צווישן מענטש און מענטש זיינען געוואָרן אַנדערע. עס איז צעשטערט געוואָרן דער פּאַטריאַרכאַליזם אין דער פאַמיליע און די באַציאונגען צווישן באַלעבאָס און אַרבעטער. דער איבערגאַנג איז אָבער ניט פאָרגעקומען מיט אַמאָל, און דער פּראָצעס פון

ענדערונג האָט מיט זיך געבראַכט סיי עקאָנאָמישע צערודערונג און חורבן פאַר די שיכטן זעלבשטענדיגע האַנט־ווערקער און געשעפטס־לייט, וועלכע האָבן זיך נישט געקאָנט צופּאַסן צו די נייע פאָרמען פון פּראָדוקציע און עקאָנאָמישע פאַרהעלטענישן, און סיי אַ צערודערונג אין דער וועלט־אַנשויאונג, אַ קאָנפליקט צווישן דער טראַדיציאָנעלער מאָראַל און דער נייער, צווישן די אָנגענומענע מידות און די ניי־אַרויפגעצוואונגענע.

אין גרויסן און גאַנצן איז די אידישע אימיגראַציע קיין אַמעריקע געווען אַ רעזולטאַט פון אָט־דעם עקאָנאָמישן איבערגאַנג־פּעריאָד אין רוסלאַנד און אין אַנדערע לענדער, פון וואַנען די עמיגראַציע האָט גע־שטראָמט. די צאַרישע פּאָגראָמען האָבן טאַקע געגעבן אַ דירעקטן שטויס דער מאַסן־אימיגראַציע, אָבער די פּאָגראָמען גופא זיינען אינספּירירט און אָרגאַניזירט געוואָרן אונטער דער ווירקונג פון די זעלביגע עקאָנאָמישע טרייב־כחות. די אידישע אימיגראַנטן־מאַסע האָט דעריבער טיף געשפּירט די עוולות פון דעם קאַפּיטאַליזם, ווי ער האָט זיך דערקייקלט צו דער אידישער שטאָט און שטעטל אין דער היים. די שפּירונג פון די דאָזיגע עוולות האָט געפונען אַן אויסדרוק ביי די פּראָלעטאַרישע שיכטן און ביי דער אינטעליגענץ אין אַלערליי פּאָליטישע פּאַרטייען און טעטיגקייטן; ביי די רואינירטע און אויסגעוואָרצלטע מיטל־שיכטן האָבן די פיזישע פּאָגראָמען און די „שטילע פּאָגראָמען", וואָס די נייע עקאָנאָמיק האָט גע־מאַכט אויף די אַלטע עקאָנאָמישע נאָרמען, געשפּייזט און דערמוטיגט די ראָמאַנטישע אילוזיע פון דעם ציוניזם (די גרויס־בורזשואַזיע האָט זיך גרינג איבערגעשלאָסן אויף דעם נייעם וועג און האָט דורך אַסימילאַציע געזוכט אָפּצוטרייסלען פון זיך סיי דעם באַגאַזש פון אידישקייט און סיי די פּענטעס פון קליין־שטעטלדיגקייט).

יעקב גאָרדין האָט געפונען די געהעריגע דראַמאַטישע סימבאָלן און מאָראַלישע שפּרוכן אויף אויסצודריקן אָט־די אינערלעכע צערודערונג און אויסגעוואָרצעלטקייט פון זיין אימיגראַנטישער אודיטאָריע אין אַמעריקע. ער האָט באַוויזן אַריבערצופירן די סאָציאַל־עקאָנאָמישע קאָנפליקטן און ווידערשפּרוכן אין אידישן לעבן — אין דער איבערגאַנג־עפּאָכע פון קליינ־האַנדל און האַנטווערקעריי צו גרויס־פּראָדוקציע — אויף די רעלסן פון ריין־מאָראַלישע קאָנפליקטן. זיינע פּאָזיטיווע געשטאַלטן האָבן אַנטשפּראָכן די אַנשויאונגען פון די עקספּלואַטירטע און אָנגעגריפענע שיכטן, זיינען זיי דעריבער געוואָרן די טרעגער פון „פּאָלקס־מאָראַל". פאַרקערט, די נעגאַטיווע געשטאַלטן — סימבאָלן אָדער פּראָדוקטן פון דער קאַפּיטאַליס־

טישער אַריינדרינגונג אין דעם אידישן לעבן — זיינען געוואָרן די טרעגער פון אַל־דאָס־בייז, פון אַלץ וואָס איז אין ווידערשפּרוך צו דער פאָלקס־מאָראַל, צו מענטשלעכקייט, צו יושר.

גאָרדינ׳ס מאָראַליסטישע דראַמען האָבן געהאַט צו טאָן סיי מיט ברייטע פראַגן פון סאָציאַלער עטיק (דער אָרעמאַן און דער גביר, דער פאַבריקאַנט און דער אַרבעטער, דער וועלטלעכער מענטש און דער טראַדי־ציאָנעלער איד) און סיי מיט פאַמיליען־זיטן, מיט פאַרהעלטענישן צווישן עלטערן און קינדער, שטיף־מאַמע און שטיף־קינד, א. אַז. וו.

אין דעם דאָזיגן פּרט איז יעקב גאָרדין געווען דער טרעפלעכסטער אידישער דראַמאַטורג (ניט געקוקט דערויף, וואָס ער איז ניט דערצויגן געוואָרן אויף די טראַדיציעס פון דער אידישער שפּראַך און ליטעראַטור), וויל ער האָט באַוויזן צו דראַמאַטיזירן גראַד יענע אַספּעקטן פון סאָציאַלן לעבן, וואָס זיינען בלוטיג נוגע געווען דער אידישער אוידיטאָריע פון זיין צייט, ספּעציעל אין אַמעריקע, וואו די אימיגראַנטישע מאַסע איז אויסגעוואָרצלט געוואָרן פון דער היים־סביבה דורך די שטורעמס פון עקאָנאָמישע, סאָציאַלע און פּאָליטישע ענדערונגען. די אידישע אימי־גראַנטן־מאַסע איז געווען באַזונדער סענסיטיוו צו גאָרדינ׳ס מאָראַליזם און זיינע מענטשן־סימבאָלן צוליב דעם, וואָס די אימיגראַנטן האָבן נאָך ניט באַוויזן זיך איינצוואָרצלען אין דעם נייעם באָדן און האָבן אויך אין אַמעריקע געפילט די ווירקונג פון די זעלביגע סאָציאַלע עוולות, נאָר אין אַ נייער און שאַרפערער פאָרם.

יעקב גאָרדין האָט ניט בלויז צוגעטראָפן זיינע צושויער מיט בולט׳ע טעאַטראַלישע געשטאַלטן און סיטואַציעס, — ער האָט אויך און הויפּט־זאַכלעך צוגעטראָפן דעם סאָציאַלן געמיט, אַזוי צו זאָגן, פון די עקס־פּלואַטירטע שיכטן. דערמיט דערקלערט זיך די גרינגע פּאָפּולאַריטעט, וואָס גאָרדין האָט זיך דערוואָרבן ביי די מאַסן־צושויער מיט זיינע פּיעסן, וואָס לויט די נאָרמען פון דראַמאַטישער ליטעראַטור האָבן זיי גאָר אַ קנאַפּן באַטרעף. מיר זעען דאָ ווידער, אַז טעאַטער באַקומט זיין פּנים און זיין האָפּט גראַד דורך דעם, וואָס ער איז צונויפגעבונדן מיט זיין אוידיטאָריע און פילט אויס אַ וויכטיגע סאָציאַלע פונקציע. דער פּראָטעסט געגן קאַפּי־טאַליסטישע פאַרהעלטענישן, איבערעצט אויף דער שפּראַך פון „פאָלקס־מאָראַל״, — דאָס איז דער גרונט־שטריך פון גאָרדינ׳ס דראַמאַטישן סטיל, דאָס איז אויך געוואָרן אַ גרונט־שטריך פון דעם סטיל פון אידישן טעאַטער בכלל.

גאָרדינ׳ס רעפּערטואַר און זיין גאַלעריי טיפּן־סימבאָלן האָבן איבער־ געלאָזט טיפע שפורן אין דעם אידישן טעאַטער. אויף גאָרדין־ראָלן זיינען אויסגעוואַקסן און באַרימט געוואָרן אַ סך אידישע אַקטיאָרן. מיט די פּערזאָנען פון זיין רעפּערטואַר זיינען פאַרבונדן די נעמען פון באַרימטע שוישפּילער, וואָס זיינען פאַרוואַנדלט געוואָרן אין לעגענדעס. שוישפּילער האָבן פאַרגעטערט גאָרדינ׳ען ווי אַ גרויסן רבי׳ן, ווי דעם שאַפער פון גרויסע ראָלן. זיי האָבן אין זיינע ראָלן געקאָנט אי קריגן גרינגן דערפאָלג ביים ניט־איבערקלייבערישן עולם דורך די מאָראַלישע זאָגערייען, אי אויס־ נעמען ביי די מער־קוואַליפיצירטע צושויער דורך אַן אָנזען פון טיפער כאַראַקטער־שילדערונג און דראַמאַטישן אויסדרוק. עס מאַכט ניט, וואָס מיר קאָנען שוין איצט גרינג פעסטשטעלן די געקינצלטקייט, די אָנגע־ טראַכטקייט סיי פון גאָרדינ׳ס סיטואַציעס און סיי פון זיינע העלדן; עס מאַכט ניט, וואָס אין דער גאַנצער גאַלעריי גאָרדין־פּערזאָנען געפינען מיר ווייניג קינסטלעריש־אינדיווידואַליזירטע געשטאַלטן; עס מאַכט ניט, וואָס גאָרדינ׳ס פּערזאָנען זיינען געוויינטלעך — מאָראַליסטישע קאַטע־ גאָריעס גיכער ווי לעבעדיגע מענטשן און וואָס זיינע מינדערוויכטיגע שטייגער־פיגורן זיינען איבערפלעכלעכע צייכענונגען פון אַ טיפּ און ניט קיין קינסטלעריש־באַנומענע מענטשלעכע געשטאַלטן, — יעקב גאָרדין האָט פאָרט אַרויסגעפירט אויף דער אידישער בינע און איינגעגלידערט אין דעם אידישן טעאַטער דעם אויסערלעך־גלויבלעכן מענטשן אין אַ רעאַלער סיטואַציע. ניט בלויז האָט ער „רעפאַרמירט" דעם אידישן טעאַטער אין דעם זין פון אַרויסשטויסן דעם ווילדן שונד און די געבאַרגטע פאַלשע הערואַיק און ראָמאַנטיק פון דער וועלטלעכער בינע, — ער האָט געמאַכט אַ פּאָזיטיוון בייטראַג מיט זיינע פּיעסן סיי אויף אויסצובילדן אַן אוידיטאָריע און סיי אויף צו אַנטוויקלען שוישפּילער אין אַ גייסט פון דרך־ארץ פאַר דער ראָל, אין אַ גייסט פון פּיעטעט פאַר דער אויפגאַבע פון פאַרשטעלן אַ מענטשן אויף דער בינע. אין דעם באַוואוסטזיין פון שוישפּילער און צושויער צוגלייך איז גאָרדינ׳ס נאָמען פאַרבונדן מיט דעם „בעסערן" טעאַטער. ער האָט די דאָזיגע רעפּוטאַציע פולשטענדיג פאַר־ דינט. ער האָט געגעבן דעם אידישן טעאַטער אַ לייטיש פּנים. ער האָט באַהעפט די בינע מיט דער אוידיטאָריע אויף אַ ווירדיגן אופן, דורך פאַר־ הערלעכן די „פאָלקס־מאָראַל", דורך באַווירדיגן דעם שוישפּילער און דאָס גערעדטע וואָרט אויף דער בינע.

די מאָראַליסטישע דראַמע איז געבליבן אַ כאַראַקטער־שטריך פון דעם

אידישן טעאַטער און אַ סימן פון אידישן טעאַטער־סטיל. כאַראַקטעריסטיש פאַר דער אידישער מאַסן־פּיעסע איז אויך די טיפּיזירונג, וואָס גאָרדין האָט אַריינגעבראַכט. ליטעראַריש, דראַמאַטורגיש און קינסטלעריש איז די אידישע דראַמאַטישע ליטעראַטור, דורך אירע בעסטע פאָרשטייער, ווייט אַריבערגעוואַקסן גאָרדינ׳ס מעטאָד. ס׳האָבן פון דער אידישער בינע גע־ווירקט מער אמת׳דיגע פּערזאָנען, מער אינדיווידואַליזירטע און דראַ־מאַטיש־וועזנטלעכע געשטאַלטן, וואָס האָבן טיפער אַריינגעקוקט אין אידישן לעבן און זיך דערגרונטעוועט צו מער אַנטפּלעקנדיגע אמת׳ן, ווי דאָס האָט געטאָן גאָרדין. אָבער די מידה פון פאָלקס־מאָראַל, וואָס גאָרדין האָט איינגעגלידערט אין דעם אידישן טעאַטער, טיילט אים אויס ווי אַן עפּאָכע־מאַכער, ווי אַ פּיאָנער, וואָס האָט אָנגעהויבן אַ טראַדיציע.

אַ טראַדיציע האָט גאָרדין אויך פאַרפלאַנצט מיט די בולט׳ע פּער־זאָניפיקאַציעס פון זיינע מאָראַליסטישע טעזיסן. אמת, די טראַדיציע גייט אין דער ריכטונג פון מעלאָדראַמע, פון שאַרפע קאָנטראַסטן צווישן „גוטע״ און „שלעכטע״ מענטשן, אָבער פאַר דעם מאַסן־צושויער איז דאָס אַ נויטיגער און גרינגער מיטל צו באַנעמען פונדאַמענטאַלע ווידערשפּרוכן אין דעם סאָציאַלן לעבן. דער דאָזיגער מעטאָד פון בולט׳ער קאָנטראַס־טירונג מוז ניט דוקא זיין באַגלייט פון ביליגע שונד־שטאַמפּן, ווי דאָס איז, צום באַדויערן, דער פאַל מיט דער אידישער בינע אין אונזער צייט. און אויף וויפיל אין דער היינט־צייטיגער אידישער מעלאָדראַמע און אָפּערעטע גילט נאָך אַלץ די פאָלקס־מאָראַל, פאַרקערפּערט אין ווירדיגע און גלויבלעכע פּערזאָנען, איז דאָס אַ פאָרטזעצונג פון דעם גאָרדין־סטיל, אַן אויסדרוק פון אידישן טעאַטער־סטיל.

דאָס ווילד־פּלייש, וואָס האָט זיך אָנגעזאַמלט אַרום אידישן טעאַטער, די שטאַמפּן פון דער אָפּערעטע און פון דער שוידער־מעלאָדראַמע, די וואולגאַריזאַציע פון כאַראַקטער, די ווילדע איבערטרייבונגען פון סיטואַציע צוליב געלעכטערס אָדער שטאַרקן עפעקט, — דאָס אַלץ מעג זיין כאַראַק־טעריסטיש פאַר דעם אידישן טעאַטער פון אונזער צייט, אָבער קיין אויס־דרוק פון אידישן טעאַטער־סטיל איז דאָס ניט. ווען מיר אונטערזוכן די דראַמאַטורגישע שטאַמפּן, וואָס גילטן אויף דער אידישער בינע, דערקענען מיר אין זיי וואַריאַנטן פון ענלעכע שטאַמפּן, וואָס זיינען געווען און געבליבן גילטיג אויף דער ערגערער ניט־אידישער בינע און אין די פילמס. די צושטעלער פון אידישן שונד־רעפּערטואַר פאַבריצירן פּיעסן לויט פרעמדע מוסטערן, מיט אַ טעמאַטיק, וואָס איז אַנטנומען פון אַן

אַנדער סביבה און אַרייַנגעשלעפּט פאַר די אויערן אין אידישן טעאַטער. די אַלערליי אונטערוועלט־מעלאָדראַמעס, די פאַרשייטע אַפּערעטעס מיט אַ גרויס־וועלטיגער אַטמאָספערע פון נאַכט־קלובן און רייכע לייט, — דאָס איז ניט קיין אויסדרוק פון אידישן טעאַטער־סטיל, נאָר אַ פאַרקריפּלונג פון אידישן טעאַטער. אין דעם באַרג שונד, אין דעם וויר־וואַר פון גע־באַרגטע טראַנטעס קאָנען מיר אויסטיילן עלעמענטן, וואָס זיינען עכט־אידיש אין זייער מהות און אין זייער ווירקונג אויף דער מאַסן־אוידיטאָריע. דער געשעפט־חוש פון די אונטערנעמער און פּיעסן־מאַכער — אויב ניט זייער קינסטלערישער אינסטינקט — דיקטירט זיי די נויטיג־קייט אַנצוהאַלטן דעם אידישן סטיל אַפילו אין פּיעסן, וואָס זיינען אַנטנומען פון פרעמדע שאַבלאָנען. ניט אומזיסט געפינען מיר כמעט אין יעדער אידישער אָפּערעטע אַ צונויפבונד צווישן דעם אַלטן שטעטל און דער מאָדערנער גרויס־שטאָט, צווישן דעם היימישן „גרינעם" און דעם היינט־צייטיגן שטייגער־טיפּ, צווישן די פאָלקס־מידות און פאָלקס־מאָראַל פון דעם אידישן מאַסן־מענטשן און די געבאָרגטע, צי פאַבריצירטע מאַנירן און אַנשטעלן פון אונזער צייט. דער אידישער מאַסן־צושויער איז צו־געבונדן צום אידישן טעאַטער אויף וויפיל דער טעאַטער בלייבט אידיש אין זיין מהות, אין זיין שטייגערישקייט, אין זיין עטיק, אין זיין עכטן לשון און ניט אויף וויפיל ער קאָנקורירט מיט די שאַבלאָנען צי די ספּעקטאַקולערע עפעקטן פון דער ניט־אידישער בינע.

אויך אויסערלעך, אין דעם זין פון פאָרם, האָט אידיש טעאַטער אַן אייגענעם פּנים. ס׳וואַרפן זיך אין די אויגן די אייגענטימלעכע שטריכן פון דעם אויסערלעכן אידישן טעאַטער־סטיל: זשעסט, אינטאָנאַציע, גרים, קאָסטיום, ריטם פון רייד און באַוועגונג.

אָט־די פאָרמען פון אידישן סטיל האָבן, פאַרשטייט זיך, זייערע וואָרצלען אין די טראַדיציעס פון פאָלקס־שטייגער. זיי געפינען דעם אָפּטסטן און גרינגסטן אויסדרוק אין נאַטוראַליסטישער קאָפּיע פון דער ווירקלעכקייט. קאָסטיום, מאַסקע, זשעסטיקולאַציע, אינטאָנאַציע, — דאָס אַלץ ווערט געוויינטלעך אַרויפגעבראַכט אויף דער אידישער בינע אין אַ נאַטוראַליסטישער נאָכאַמונג.

אָבער דער נאַטוראַליזם איז אין דעם דאָזיגן פּרט פּונקט אַזוי פּרוכט־לאָז און אין עצם פאַלש, ווי אויף אַנדערע קונסט־געביטן. אויף דער אידישער בינע איז דער נאַטוראַליזם פון טאָן, זשעסט, קאָסטיום און מאַסקע דערפירט געוואָרן צו שטאַמפּ און נוסח, וואָס ווערט אַלץ ליידיגער און

פאַלשער דורך מעכאַנישער ווידערהאָלונג. אידישע שוישפּילער, וואָס פאַר־לאָזן זיך אויף נוסח און שטאַמפּ אין פּרט פון שטייגערישן טאָן און גרים, פאַרשפּאַרן שוין זיין באַאָבאַכטער, פאַרשער און קענער פון אידישער פאָרם. זיי קאָנען זיך שוין פאַרלאָזן אויף דער רוטין פון דערפאַרונג, און זייער רוטין גייט געוויינטלעך אין דער ריכטונג פון טיפּיזאַציע און ניט אין דער ריכטונג פון אינדיווידואַליזאַציע. די גאַלעריי אידישע טיפּן אין טעאַטער איז אַ גאַלעריי פון כמעט־פיקסירטע, סטאַנדאַרדיזירטע בינע־פיגורן, מיט אַ פאַרטיגן טאָן, אַ פאַרטיגן קאָסטיום און פאַרטיגע זשעסטן און טענער. און די סטאַנדאַרטנע פאָרמען זיינען נישט אַזוי „געטריי צום לעבן״, ווי געטריי צו די אייגענע־געמאַכטע בינע־שטאַמפּן. דער „אידישער טאָן״, וואָס קלינגט אַראָפּ פון אונזער בינע, איז ניט אַזוי אַ אידישער טאָן, ווי אַ בינע־נוסח. צוליב פאַרשיידענע „עפעקטן״ ווערט דער אידישער טאָן איבערטריבן, צעצויגן, צערעפּעט אַזוי, אַז עס באַקומט זיך אָפט בלויז אַ בייזע נאָכקרימעניש פון דעם „אמת׳ן לעבן״. דאָס זעלביגע גילט בנוגע זשעסט, ריטם, גרים און קאָסטיום.

אַפילו שוישפּילער, וואָס גיבן זיך אָפּ מיט אינדיווידואַליזאַציע פון כאַראַקטער, פאַרלאָזן זיך, צום באַדויערן, אויף שטאַמפּירטע פאָרמען פון אידישן בינע־סטיל. אין בעסטן פאַל דערגייען זיי צו דערפינדערישן גרים, וואָס קאָמבינירט קונציג אַ ריי אָנגענומענע גרים־שאַבלאָנען. די מידה פון שטודירן און דערלערנען די פאָרמען און ליניעס פון דער אידישער מאַסקע, דעם אידישן טאָן און זשעסט איז פרעמד דער מאַסע אידישע שוישפּילער.

די פאָרמעלע שטאַמפּן פון דעם גאָלדפאַדן־טעאַטער — כאָטש זיי זיינען געווען אַ רעזולטאַט פון אומבאַהאָלפענקייט — האָבן געהאַט זייער אייגנאַרטיגן חן פון תמימות און האָבן איך עצם געשטימט מיט דעם אַל־געמיינעם פאָרמעלן סטיל פון דעם ספּעקטאַקל. אין אונזער צייט איז דאָס אַנדערש. די אידישע בינע קאָן זיך שוין ניט מאַכן נאַאיוו. די קלאַטשע־דיגע באָרד און די צערעפּעטע בינע־„אידישע״ טענער קאָנען האָבן בלויז אַ ווערט פון חוזק.

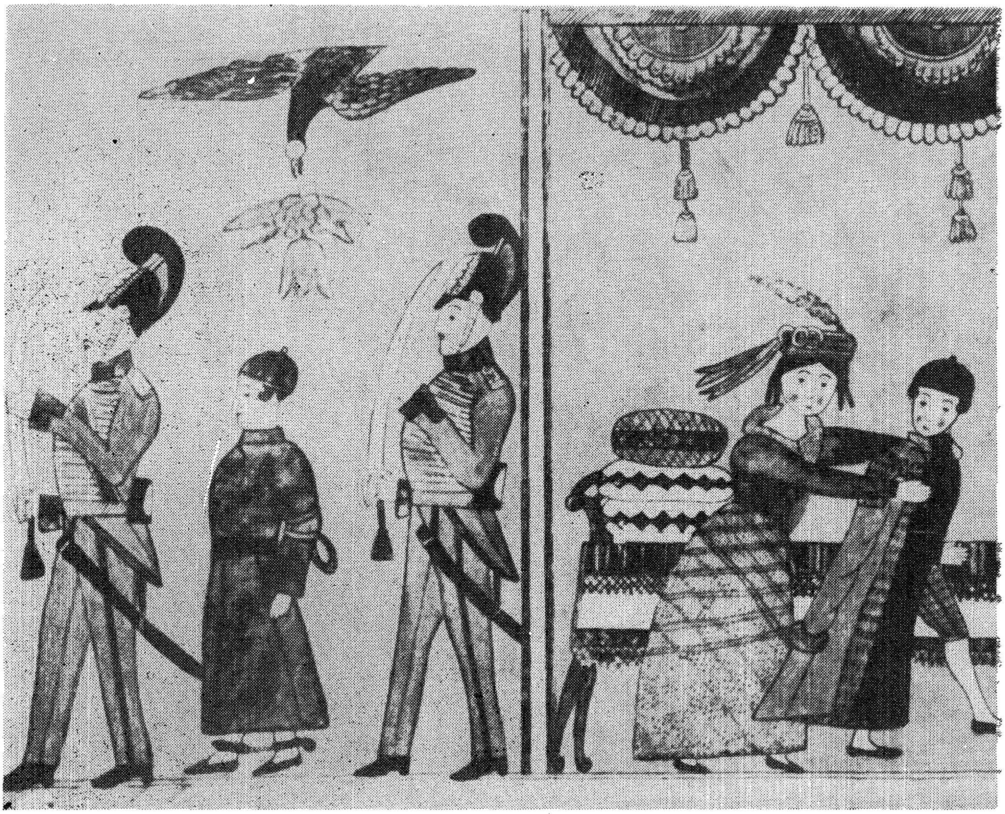
אויף דער בעסערער אידישער בינע זיינען אָבער פאַרצייכנט געוואָרן ערנסטע דערגרייכונגען אויף דעם געביט פון קולטיווירן די קינסטלעריש־עכטע אידישע פאָרם. דער מאָסקווער אידישער מלוכה־טעאַטער, די „הבימה״, דער „אַרטעף״ און ביז אַ געוויסן גראַד דער אידישער קונסט־טעאַטער, האָבן אַ היבש ביסל אויפגעטאָן סיי אין דעם זין פון אינדיווי־

„הקפות" גראַווירונג פון ב. פּיקאַר (1720) ; ביבליאָטעק פון אידישן טעאָלאָגישן סעמינאַר

יוסף איז מכבד זיינע ברידער

פון „אַקוואַרעל-צייכנונגען איינעס

(אָנהויב 19טן י



יוסף און פּוטיפר

ישען יודען דער בידעמייער צייט"
אַג, בערלין, 1935.

אַ קלעזמער

קעראַמיק סטאַטוע פון ישכר ריבאַק

דועלער אַקטיאָרישער שאַפונג, סיי אין דעם זין פון רעזשיסאָרישער אַרבעט איבער פאָרמעלן סטיל.

די שטאַמפּן בנוגע אידישער בינע־פאָרם זיינען שוין געוואָרן אַזוי גילטיג צווישן די צושויער (און אַנגענומען פאַר גוט געלט צווישן קריטיקער), אַז יעדער פאַרזוך אויסצולייטערן די אידישע פאָרם און זי דערלאַנגען אין איר קינסטלערישער וועזנטלעכקייט ווערט באַטראַכט מיט חשד און באַגעגנט מיט דעם צונאָמען „סטיליזאַציע". און „סטיליזאַציע" איז, הייסט עס, אַ פאַרשוועכונג פון רעאַליזם. דעריבער טאָר מען, הייסט עס, ניט איבערפירן דאָס „לעבנס־בילד" פון אַ אידישן מענטשן אָדער אַ אידישער סביבה דורך סטיליזירטע פאָרמען. דער פאָראורטייל בנוגע נייע באַגריפן איז פונקט אַזוי שטאַרק ווי די אינערציע בנוגע באַקאַנטע פאָרמען. צווישן די געצנדינער פון „נאַטירלעכקייט" אין טעאַטער האָבן זיך געהערט אומבאַרעכטיגטע און פאַרדראָסיגע אָנפאַלן אויף דער „הבימה" מיט אירע געלייטערטע, דערהויבענע אידישע פאָרמען; אויף דעם „אַר־טעף" מיט זיינע פיין־געשפּירטע פאָלקסטימלעכע פאָרמען און אויך אויף אַ ריי אינטערעסאַנטע אימפּראָוויזאַציעס פון אידישער פאָרם אין אַ צאָל ספּעקטאַקלען פון אידישן קונסט־טעאַטער.

נעמט אָבער אַוועק דעם פאָראורטייל (וואָס שטאַמט פון אינערציע), און איר וועט דערשפּירן אין די אַלע טעאַטערס אַ לייטערונג פון אידישער פאָרם, באַפרייט פון צופעליגקייטן, באַפרייט פון שטאַמפּ, באַפרייט פון געקינצלטער און פאַלשער בינע־טראַדיציע. אויב דער אידישער מאַסן־טעאַטער איז אַלע זיינע יאָרן געווען דער טרעגער פון אידישן סטיל אין פרט פון „פאָלקס־מאָראַל" (גאָרדין און זיינע נאָכפאָלגער) און פון פאָלקס־צערעמאָניאַל (גאָלדפאַדן און זיינע נאָכמאַכער), האָבן די קולטיווירטע אידישע קונסט־טעאַטערס ערשט אָנגעהויבן אויסשיילן די ריינע עכטע פאָרמען פון אידישן טעאַטער־סטיל. (דערפאַר טאַקע ווערט דער גאָלד־פאַדן־רעפּערטואַר אַזויפיל רייכער און אידישער אין די מאָדערניסטישע אויפפירונגען.)

און דאָס איז ניט קיין צופאַל. אין פרט פון פאָרם קאָן מען זיך ניט פאַרלאָזן אינגאַנצן אויף סטיכייאישקייט און אינטואיציע (ווי דאָס איז געווען דער פאַל מיט דעם גאָלדפאַדן־טעאַטער און אין אַ היבשער מאָס מיט דעם גאָרדין־טעאַטער). דאָ פאָדערט זיך קודם־כל קולטור, בילדונג, וויסן, דערפאַרונג דורך באַוואוסטזיניגן שטודיום. מען קאָן ניט אויס־לייטערן די אידישע פאָרם אין פרט פון גרים אָן באַקאַנטשאַפט מיט

מאַלעריי. דאָס זעלביגע גילט בנוגע אידישן קאָסטיום. אויב קולטורעלע צושויער האָבן באַוואונדערט די פּערסאָנאַזשן און גרופּירונגען אין „אַר־טעף", צום ביישפּיל, ווי „לעבעדיגע רעמבראַנדט־בילדער", איז דאָס נאָר דערפאַר, וואָס דער רעזשיסאָר און דער מאַלער פון „אַרטעף" האָבן אין זיך אַריינגעזאַפּט די קולטור פון דער מאַלערישער אידישער פאָרם. דאָס זעלביגע איז מיטן אידישן קאָסטיום, דעם אידישן זשעסט, דעם אידישן טאָן, מיט אידישער מוזיק און טאַנץ.

די פּלאַסטישע אידישע פאָרם האָט אָנגעהויבן קריגן אַן עכטן אויס־דרוק אויף אונזער בינע ערשט דעמאָלט, ווען צו דעם געביט האָבן זיך צוגערירט קולטורעלע, קוואַליפיצירטע מייסטער און קענער פון אידישער פּלאַסטישער פאָרם. די טראַדיציאָנעלע אידישע טענץ זיינען אַזוי לאַנג קאַפּירט געוואָרן אויף דער בינע מיט אַלץ אַ גרעבערן אָנזאָט פון גרייזן און בינע־שטאַמפּן, ביז עס זיינען געקומען עטלעכע כאָרעאָגראַפן און קענער פון אידישער טאַנץ־פאָרם און האָבן באַפרייט דעם אידישן טאַנץ פון דער הורבע גרייזן און באַנאַליטעטן.

אַזוי איז אויך מיטן אידישן קאָסטיום און מיט דער דעקאָראַטיווער סכעמע. דער אידישער טעאַטער־גאַרדעראָב איז ביז צוריק מיט אַ יאָר צוואַנציג באַשטאַנען פון רק פאַרטיגע בגדים, סטאַנדאַרדיזירטע, טיפּי־זירטע. זיינען געקומען אַ פּאָר שעפערישע מאַלער און אַנטדעקט דעם פאָרמעלן מהות פון אידישן קאָסטיום און אים געגעבן אַ קינסטלערישן תיקון. און דאָס זעלביגע מיט דעקאָראַציע און מיט מוזיק. דער נאַטוראַ־ליזם, די אויסערלעכע ענלעכקייט, די מעכאַנישע נאָכאָמונג פון „אמת'ן לעבן" — מיט אַלע צופעליגקייטן, גרייזן און פאָרמלאָזיגקייטן, וואָס זיינען כאַראַקטעריסטיש פאַרן „אמת'ן לעבן" — זיינען פאַרביטן געוואָרן אויף קינסטלערישער איבערשאַפונג פון דעם רוי־שטאָף. קיין אידישע טעאַטער־פאָרמען זיינען ניט דערפונדן געוואָרן דורך „סטיליזאַציע", נאָר זיי זיינען אַנטדעקט געוואָרן און באַפרייט געוואָרן פון דער נאַטוראַליסטישער פּסולת.

אַזוי האַלט עס מיט דער פאָרמעלער זייט פון אידישן טעאַטער־סטיל. דער נאַטוראַליזם הערשט אין מאַסן־טעאַטער, די געלייטערטע, אויף־דאָס־ניי אַנטדעקטע אידישע פאָרם ווערט אַלץ מער קולטיווירט אין די קונסט־טעאַטערס. אויב עס זיינען אין דעם פּרט באַגאַנגען געוואָרן און עס ווערן באַגאַנגען זינד, זיינען דאָס ניט קיין זינד קעגן רעאַליזם (ווייל רעאַליזם אין טעאַטער איז אָפּהענגיג כמעט אינגאַנצן אָן דעם אמת פון אינערלעכן מענטשלעכן אויסדרוק און ניט אָן דעם פאָטאָגראַפישן, צי פאָנאָגראַפישן

אמת פון אויסערלעכקייט), נאָר זינד קעגן דער לאָגיק און קינסטלערישער גאַנצקייט פון דעם אָדער יענעם ספּעקטאַקל. עס איז געווען אומפאַרמייד־לעך, אַז ענטוזיאַסטן פון דער ריינער אידישער פאָרם זאָלן זיך פאַרשפּילן מיט דער פאָרם און זי אַרויסרוקן צום פאָדערגרונט אויף דעם חשבון פון אַ פּיעסע, וואָס האָט געמאָנט אַן אַנדער פאָרמעלע געשטאַלטונג. אָבער אַזאַ מין רבי־געלט האָט זיך געלוינט צו צאָלן, ווייל אין סך־הכל האָבן מיר דערוואָרבן אַ נייע קולטור — די קולטור פון דער געלייטערטער אידישער טעאַטער־פאָרם.

הכלל, אויף דער פאָרמעלער זייט הויבט זיך שוין אָן אַרויסשיילן אַ אידישער טעאַטער־סטיל. כדי ער זאָל ניט אַוועק מיט די פאַלשע דרכים פון פאָרמאַליזם, איז נויטיג אים צו באַהעפטן מיט די טראַדיציעס פון פראָגרעסיווער פאָלקס־מאָראַל און אים האַלטן ענג צוגעבונדן צו די טראַדיציאָנעלע פאָרמען פון פאָלקישן צערעמאָניאַל.

אַ סצענע פון אחשורוש־שפּיל

המן פירט מרדכי'ן. — מיניאַטור, 17טער יאָרהונדערט.

וועגן שונד־טעאַטער

וואָס איז שונד? — דערווידערשפּרוך צווישן קולטי־וואַירטן טעאַטער און המונ׳ישער פאַרוויילונג. — די סאָציאַל־עקאָנאָמישע באַזע פון שונד. — דער רושם פון אַ שונד־פּיעסע — אידישער שונד איז גאָרניט אידיש.— דער עולם פאָדערט ניט קיין שונד, ער קריגט שונד.

דער טיפ וואולגאַרע טעאַטער־פאַרוויילונג, וואָס איז צוגעפּאַסט צו די געשמאַקן פון אַ נאאיוון, קנאָפּ־קולטיווירטן עולם, איז באַקאַנט אונטערן נאָמען שונד. אַהער גייט אַריין סיי די באַנאַלע פּיעסע מיט די שטאַמפּאָווע סיטואַציעס און פערזאָנען, סיי די צוגעשטוקעווטע פאַרוויילונג־עלעמענטן — לידלעך, קופּלעטן, וויצן, קונצן און בייז־וואונדער, — און סיי דער מאָמענט פון גראָבקייט, נבול־פּה, פּאָרנאָ־גראַפישע תנועות. „שונד“ איז געוואָרן אַ מין זידל־וואָרט, וואָס דריקט אויס אויף אַ מאָל די פאַראַכטונג פון דעם קולטורעלן מענטשן צו אָט־דעם טיפ טעאַטער און זיין גאווה בנוגע די שאַפער און געברויכער פון שונדישע פאַרוויילונגען.

היסטאָריש האָט אָבער שונד פונקט אַזאַ לאַנגע יחוס־שריפט ווי דראַמע און טעאַטער בכלל. ס׳האָט שטענדיג עקזיסטירט אַ געוויסער ריס און אַנטאַ־גאָניזם צווישן די קולטיווירטע און געזעלשאַפטלעך־סאַנקציאָנירטע פאָרמען פון טעאַטער און די המונישע פאַרוויילונגען. אין דער בליאונג־עפּאָכע פון דער גריכישער דראַמע זיינען שוין געווען פאַרוויילער, וואָס זיינען אַרויס־געטראָטן פאַרן המון אויפן מאַרק־פּלאַץ, צי ביים האַפן מיט אַלערליי „שונדישע“ שטיק. די וואוילקענעוודיגע און קולטיווירטע גריכן האָבן גע־קוקט מיט פאַראַכטונג אויף אָט־די וואולגאַרע קאָמעדיאַנטן, וואָס האָבן געהאַט די גראָבקייט און די אומפאַרשעמטקייט אַרויסצוטרעטן אין אַ טעאַטער־שפּיל מיט אַן אָפענעם פּנים, אָן דער קאָנווענציאָנעלער טעאַטער־

מאַסקע. אָבער דער שטאָטישער המון, וואָס האָט איינגעשלאָסן אויך די רעכטלאָזע און סאָציאַל־נידעריגע שקלאַפן, האָט דווקא שטאַרק הנאה געהאַט פון די גאַסן־פאַרוויילונגען, פון דער ליאַלקע־שפּיל, די פאָרנאָגראַפישע טענץ און די אַקראָבאַטישע פאָקוסן. און ווער ווייסט, צי אין די זעלביגע יום־טוב׳דיגע טעג פון די דיאָניס־פייערונגען, ווען די געקליבענע עטלעכע טויזנט בירגער פון שטאָט זיינען געווען פאַרזאַמלט אין אַמפיטעאַטער און נאָכגעפאָלגט מיט שפּאַנונג די ערשטע אויפפירונג פון „קעניג עדיפּ", — ווער ווייסט, צי אין דער זעלביגער צייט האָט אַ גרופּע אָפּגעריסענע פאַר־אַכטעטע קאָמעדיאַנטן ערגעץ נישט אַמוזירט דעם „פּראָסטן" המון מיט אַ טרעגירטער מאַלפּע, צי מיט אַן „אויסגעלאַסענעם" טאַנץ, צי מיט אַ ליאַלקע־שפּיל, וואָס איז געווען בפירוש „גראָב" און „ניט אָנשטענדיג".*)

שאָטן-ליאַלקעס פון באַלי אינזל

*) צום באַדויערן איז אין דעם בוך ניט אַריין דער פּראָיעקטירטער קאַפּיטל וועגן ליאַלקע-שפּיל, די עלטסטע פאָרם פון טעאַטער-פאַרוויילונג, וואָס האָט דורכ-געמאַכט אַן אייגנאַרטיגן אַנטוויקלונגס-וועג פון די פאַרצייטיגע פיגורן פון געטער און טיוואָלים ביז די מאָדערנע מאַריאָנעטן.

דער טעאַטער פון המונישער פאַרוויילונג איז נישט פאַרשוואונדן אַפילו דורך די פינצטערע יאָרהונדערטער, ווען ס'איז אינגאַנצן נישט געווען קיין עפנטלעכער טעאַטער און ווען די קירך האָט געדינט ווי דער איינציגער אויסדרוק פון סאַנקציאָנירטן געזעלשאַפטלעכן צערעמאָניאַל. דער היינט־צייטיגער קאָמעדיאַנט און „ביליגער" פאַרוויילער קאָן אָנווייזן מיט שטאָלץ אויף זיין פּראָפעסיאָנעלן יחוס, אויף זיינע היסטאָרישע אָבות, — דעם אַלט־רוימישן מים, דעם זשאָנגליאָר און היסטריאָן פון מיטלאַלטער, דעם שפּילמאַן, דעם בופאָן, דעם טרובאַדור, דעם מייסטער־זינגער, דעם לץ און דעם קאָמעדיאַנט. ער קאָן ווייזן, אַז צוריק מיט טויזנט יאָר זיינען אויך געווען „פיינשמעקער" און מאָראַל־פּריידיגער, וואָס האָבן מיט גאווה און פאַראַכטונג „אַרונטערגעריסן" דעם המונישן פאַרוויילער און אים אַריינ־געלייגט אין חרם. לויט די אָנשויאונגען פון דער קאַטוילישער קירך איז דער היסטריאָן געווען אַ נידעריגע באַשעפעניש, וואָס האָט מיט זיין פאַר־ווייַלונג אַראָפּגעפירט די גוטע קריסטן פון דרך־הישר. דער ערץ־בישאָף פון רעמס האָט נאָך אין 9טן יאָרהונדערט פאַרבאָטן די קלעריקאַלן פון דער קאַטוילישער קירך „צו קוקן אויף די שענדלעכע פאַרוויילונגען מיט בערן און טענץ". דער קירך־ראַט פון טור האָט אַרום דער זעלביגער צייט פאַרבאָטן די קירך־באַדינער צו קוקן אויף דער „אומפאַרשעמטקייט פון די שענדלעכע היסטריאָנען און זייערע אומאָנשטענדיגע שפּילן". און אַ הויפלינג פון קאַרל דעם גרויסן האָט אין 8טן יאָרהונדערט געשריבן צום בישאָף פון דער געגנט: — „ווייסט דען ניט דער מענטש, וואָס ברענגט אין הויז אַריין היסטריאָנען, וואָס פאַר אַ גרויסע צאָל העסלעכע טייוואָלים עס גייען זיי נאָך?"

אויך די אידישע כלי־קודש האָבן געקוקט קרום אויף די גראָבע וועלטלעכע פאַרוויילונגען און פאַרוויילער.

אָבער נישט די רדיפות פון דער קירך און ניט די „פיינשמעקערישע" פאַרבאָטן מצד די קולטורעלע איבערשטע שיכטן האָבן נישט באַוויזן צו פאַר'מיאוס'ן דעם פאָלקס־פאַרוויילער אין די אויגן פון די „פּראָסטע" פאָלק־שיכטן.

דער המונישער טעאַטער פון די היסטריאָנען, די זשאָנגליאָרן, די בופאָנען, די שפּילמענער, די ווערטל־זאָגער, די פאָקוסניקעס; דער טעאַטער פון די „שענדלעכע פאַרוויילונגען מיט בערן און טענץ", די וואַנדער־טרופעס פון דער „קאָמעדיאַ דעל אַרטע" פון דעם פופנצנטן און זעכצנטן יאָרהונדערט און די שונדישע טיפּן פאַרוויילונג פון אונזער

אייגענער צייט זיינען אי אַ דערגאַנצונג, אי אַ היפּוך צו די הערשנדיגע, סאַנקציאָנירטע טיפּן טעאַטער. פון וואַנען נעמט זיך אַזאַ צעטיילונג?

דער ענטפער איז, דאַכט זיך, קלאָר. די אומגלייכע פאַרטיילונג פון מאַטעריעלע גיטער האָט מיט זיך שטענדיג געבראַכט אַן אומגלייכע קולטורעלע אַנטוויקלונג צווישן די פאַרשיידענע סאָציאַלע שיכטן. די אָרעמע מאַסן פון אַלע צייטן און אַלע היסטאָרישע סביבות האָבן נישט געהאַט קיין מעגלעכקייט צו ווערן געבילדעט; זיי זיינען שטענדיג געווען שטאַרק

אידישע לצים
האָלצשניט פון „ברכת המזון", דירנפורט, 1691.

הינטערשטעליג אין פאַרגלייך מיט דעם העכסטן קולטור־ניוואָ פון זייער צייט און סביבה. דער טיף קולטיווירטע פאַרוויילונג, וואָס איז געווען צוגענגלעך פאַר דעם פעאָדאַלן הערשער אָדער פאַרן רייכן בורזשואַ, איז בשום אופן נישט געווען צוגענגלעך פאַרן לייב־קנעכט, צי פאַרן שטאָטישן פּראָלעטאַריאַט. נישט דער פּראָסטער מענטש האָט געהאַט אַ צוטריט צו די הויף־טעאַטערס מיט זייערע ראַפינירטע פאַרוויילונג־פאָרמען און נישט אַזאַ מין טעאַטער וואָלט געקאָנט באַפרידיגן דעם פאַרגרעבטן, פאַרפינצטערטן, אומגעבילדעטן מענטשן. דער דאָזיגער טיפּ צושויער האָט

געפונען אַ גרויסע מאָס באַפרידיגונג דוקא אין די פשוט׳ע, אוממיטלבאַרע און אָפטמאָל באמת גראָבע פאָרמען פון פאַרוויילונג. און אין דער מאָדערנער געזעלשאַפט מיט אירע סאָציאַלע שיכטונגען, אירע צעטיילונגען אויף אָרעם און רייך, אויף מענטשן, וואָס לעבן אין וואוילטאָג און מענטשן, וואָס קאָנען זיך קוים דערהאַלטן ביים לעבן; מיט אירע שאַרפע קאָנטראַסטן צווישן דאָרף און שטאָט און מיט איר אומגלייכער אַנטוויקלונג פון דער ווירטשאַפט אין פאַרשיידענע טיילן פון לאַנד (דער אינדוסטריעלער צענטער און דער העק), געפינען מיר אויך אַן אויבערשטן קולטור־שיכט און אַן אונטערשטע קנאַפּ־קולטורעלע מאַסע.

אידישע לצים־אַקראָבאַטן
פון אַ מיטלאַלטערלעכער הגדה

עס איז טאַקע אמת, אַז דער קולטורעלער שיכט אין אַ מאָדערנעם לאַנד איז אַ סך ברייטער ווי אין דער פעאָדאַלער אָדער פאַר־קאַפּיטאַליסטישער עפּאָכע. דער סאַמע פּראָצעס פון קאַפּיטאַליסטישער פּראָדוקציע פאָדערט און ברענגט אַ ברייטערע פאַרשפּרייטונג פון עלעמענטאַרער בילדונג, אַ גרעסערע צאָל געשולטע מענטשן סיי פאַרן פּראָדוציר־פּראָצעס גופא און סיי פאַר דעם געזעלשאַפטלעכן אַפּאַראַט. ממילא קאָן דער נומעריש־קליינער קלאַס פון דער געלט־אַריסטאָקראַטיע נישט האָבן די גאַנצע מאָנאָפּאָליע אויף בילדונג, אויף קולטור־שאַפונג. די אונטערשטע קלאַסן באַזאָרגן די מאָדערנע געזעלשאַפט נישט בלויז מיט רויער אַרבעט־קראַפט, נאָר אויך מיט אַלץ־ברייטערע קאַדרען פון דער טעכנישער אינטעליגענץ אין די מלוכה׳שע און געמיינדע־אַפּאַראַטן.

ס׳איז אָבער אויך אין אונזער צייט פאַראַן אַ שרייענדיגער ווידער־שפרוך צווישן דעם הויכן ניוואָ פון אונזער קולטור און דער נידעריגער קולטור־שטופע פון די ברייטע פאָלק־מאַסן. די מאַסע איז נאָך אַלץ „אָפּ־געשטאַנען״. הויכע און אַפילו מיטעלע בילדונג איז נאָך אַלץ נישט צוגענגלעך פאַר די ברייטע שיכטן פון דער באַפעלקערונג. אָרעמקייט און אומוויסנהייט גייען נאָך אַלץ האַנט אין האַנט. די פּראָווינץ איז קולטורעל נאָך אַלץ אָפּגעשטאַנען פון צענטער, דאָס דאָרף — פון שטאָט. אין ליטע־ראַטור און מוזיק, אין מאַלעריי און טעאַטער גילט נאָך אַלץ אַ שאַרפע צעטיילונג אויף דעם טיפּ שאַפונג, וואָס איז צוגענגלעך פאַר די געקליבענע, פאַר די קולטיווירטע, די „פיינשמעקער״ און דעם טיפּ מאַסן־פּראָדוקט, וואָס איז צוגענגלעך פאַר דער קנאַפּ־געבילדעטער, קנאַפּ־קולטיווירטער מאַסע פון דער באַפעלקערונג.

עס פאַרשטייט זיך, אַז אין אַ סך פאַלן איז אָרעמקייט איבער־געפלאָכטן מיט הויכער קולטור און רייכקייט — מיט אומוויסן און גראָב־קייט. די סאַמע טעכניק פון מאָדערנער קולטור־פאַרשפּרייטונג — פילם, ראַדיאָ, מאַסן־צייטונגען און ביכער צו ביליגע פּרייזן — מאַכט מעגלעך פאַר די אָרעמע שיכטן איינצוזאַפּן מער וויסן און קומען אין קאָנטאַקט מיט העכערע קולטור־שאַפונגען, ווי דאָס איז מעגלעך געווען אין די פריערדיגע עפּאָכעס.

אָבער בכלל גענומען איז די אומגלייכע פאַרטיילונג פון מאַטעריעלע גיטער און באַקוועמלעכקייטן נאָך אַלץ די גרונט־סיבה פון דער אומגלייכער קולטור־מדרגה אין איין און דער זעלביגער סביבה. דאָס, דאַכט זיך אונז, איז דער שליסל צו דער פראַגע פון שונד — אין טעאַטער, ווי אויף יעדן געביט פון קונסט.

שונד איז, הייסט עס, נישט בלויז אַ געוויסער טיפּ טעאַטער, נאָר אויך אַ געוויסער טיפּ צופּאַסונג צו אַ קנאַפּ־דערפאַרענעם, קנאַפּ־קולטיווירטן מאַסן־צושויער. איין און די זעלביגע פּיעסע וועט דעם תמימות׳דיגן צושויער באַווירקן גאָר אַנדערש ווי דעם מפונק. אַ קולטורעלער צושויער וועט באַשענקען די פּיעסע מיט אַזוינע „קאָמפּלימענטן״ ווי „שמאַטע״, „ביליגע זאַך״, „מאַכערייקע״ א. אַז. וו. ווען ער וועט זיך נעמען די מי צו אַנאַליזירן זיינע איינדרוקן און זיין אויסזעצונג געגן דער שונד־פּיעסע, וועט ער קומען צום אויספיר, אַז די פּיעסע איז באַנאַל אין דעם זין פון אויסגעדראָשענע דראַמאַטישע סיטואַציעס, פאַרטיגע שטאַמפּירטע פיגורן, אָנגענומענע פיליסטערישע אָנשויאונגען וועגן זיטלעכקייט, וועגן ליבע,

הייראַט, פאַמיליע. ווייטער וועט ער מסתמא אויסזעצן, אַז די מעשה „ליגט זיך נישט אויפן שכל", אַז די פּאַבולע און אויפלייזונג זיינען געבויט אויף נסים ונפלאות, אויף אַ געקינצלטער קאָמבינאַציע געשעענישן, וואָס איז געגן דער לאָגיק און וואַרשיינלעכקייט פון אמת'ן לעבן. ער וועט זיך אָפּשטעלן אויף מאָמענטן פון דער שפּיל, וואָס זיינען בכיוון אַריינגעבראַכט געוואָרן מיטן צוועק צו „צאַפּן טרערן" אָדער אַרויסרופן „בויך־געלעכ־טערס", אָדער געפעלן דעם עולם אויף דער זייט פון פיליסטערישער מאָראַל־פּריידיגונג.

צו דער זעלביגער צייט וועט אָבער אַזאַ צושויער מוזן צוגעבן, אַז דער עולם אין טעאַטער איז געווען גוואַלדיג פאַרכאַפּט פון דער שפּיל, אַז די סקאַרבאָווע סיטואַציעס און קאָנפליקטן האָבן געהאַט אַ שטאַרקן רושם אויף די צושויער, אַז די אידענטיפיקאַציע מיט די העלדן פון דער שפּיל איז געווען אַ פולשטענדיגע און אַז פאַרן עולם האָט די ווילדע שונדישע מעשה פאַרמאָגט אַ הויכע שטופע גלויבלעכקייט און דראַמאַטישע שפּאַנונג.

ווי איר זעט, איז דאָ פאַראַן אַ ווידערשפּרוך: דער „פיינשמעקער" פּסקנ'ט, אַז די שונד־פּיעסע איז באַנאַל ביז גאָר, בעת דער תמימות'דיגער מאַסן־צושויער ווערט פאַרכאַפּט פון דער זעלביגער פּיעסע. ווער איז גע־רעכט — דער „פיינשמעקער" אָדער דער שונד־שלינגער? אויף וועמעס אָפּרוף קאָן מען זיך בעסער פאַרלאָזן?

דער פּראַקטישער טעאַטער־אונטערנעמער וועט זיך גאָר נישט ברעכן דעם קאָפּ איבער אַזוינע קלאָץ־קשיות. ער איז דאָך אויסן צוצוטרעפן דעם עולם, און אויב אַ פּיעסע „נעמט־אויס" ביים מאַסן־צושויער, אויב דער צושויער קומט טאָקע אין מאַסן און קויפט בילעטן, איז דאָס ממילא אַ „גוטע" פּיעסע, אַ „דערפאָלג". אָבער פאַרן טעאַטער־קריטיקער וועט די פראַגע ווערן באמת וויכטיג, מע מעג זאָגן — דראַמאַטיש:

ווי אַזוי קאָן מען אָוועקמאַכן מיט דער האַנט אַ פּיעסע, וואָס פאַרמאָגט דעם כח צו באַווירקן אַ צושויער־מאַסע? ווי אַזוי קאָן מען פאַרדאַמען ווי „שונד" אַ טעאַטער־שפּיל, וואָס ברענגט צו־שטאַנד אַ פולשטענדיגן צונויפ־גאָס צווישן דער בינע און דער אוידיטאָריע?

אַניט קאָן אַרויפשווימען אַן אַנדער פראַגע, אַ נאָך מער דאַקוטשענ־דיגע: צו וועלכן שוואַרץ־יאָר דאַרף מען זיך ברעכן דעם קאָפּ איבער די פּרינציפּן פון דער טעאַטער־קונסט, ווען אַ פּיעסע, וואָס פאַרלעצט און

פאַרגוואַלדיגט די אַלע פּרינציפּן, באַווירקט אַן עולם אַזוי שטאַרק, בעת אַ „ליטעראַרישע" פּיעסע מיט אַלע מעלות און לויט אַלע כללים פון דער טעאַטער־קונסט לאָזט איבער דעם עולם קאַלט און גלייכגילטיג?

דעם ענטפער אויף די פראַגן דאַרף מען זוכן נישט בלויז אין דער פּיעסע. דער ערגסטער חסרון, וואָס דער געבילדעטער, טעאַטראַליש־דערפאַרענער צושויער וועט געפינען אין אַ שונד־פּיעסע, איז איר באַנאַליטעט, אירע שטאַמפּן און אָפּגעריבענע מטבעות אין פּרט פון פאַבולע, סיטואַציע און פּערסאָנאַזש. אָבער זיין אורטייל בנוגע דער באַנאַליטעט פון דער פּיעסע איז אַליין אַ סימן פון זיין ברייטער דערפאַרונג. ער האָט שוין, הייסט עס, געזען אַ סך אַזוינע פּיעסן, ער דערקענט שוין אַ געוויסן פיקסירטן נוסח, אַ געוויסע דראַמאַטורגישע פאָרמולע, וואָס איז אָנגעווענדעט געוואָרן אין אַ סך פּיעסן. ווי אַ באַלייענטער מענטש, דערקענט ער אין דער באַנאַלער שונד־פּיעסע דעם וואולגאַריזירטן גלגול פון אַ באַקאַנטן ווערק פון דער וועלט־ליטעראַטור, אָדער אַ גראָבע אימיטאַציע פון אַ קלאַסישער דראַמע. ווי אַ דערפאַרענער טעאַטער־גייער, דערמאָנט ער זיך, אַז ער האָט אַמאָל געזען אַ פּיעסע מיט אַן ענלעכן סיוזשעט. ווי אַ קענער פון טעאַטער־געשיכטע, זעט ער באַשיינפּערלעך, אַז די שונד־פּיעסע באַנוצט זיך מיט איינעם פון די וואויל־באַקאַנטע און דורך יאָרהונדערטער אויסגעפּרובירטע דראַמאַטורגישע רעצעפּטן. אָט־דער באַוואוסטזיין פון נאָכקרימעניש, פון שאַפונגסלאָזער ווידערהאָלונג מצד דעם שונד־דראַמאַטורג וועט ביים קולטיווירטן צושויער אַרויסרופן אַ געפיל פון ביטול און פאַראַכטונג סיי צום שונדיסט און סיי צו זיין ווערק.

אָבער דער תמימות'דיגער צושויער הויבט גאָר ניט אָן צו וויסן, אַז די פּיעסע איז באַנאַל. אים איז פרעמד דער סאַמע באַגריף פון באַנאַליטעט אין טעאַטער. ער האָט נישט געזען קיין סך פּיעסן, ער האָט נישט געלייענט די מייסטערווערק פון דער וועלט־ליטעראַטור, ער ווייסט נישט דעם אונטערשייד צווישן אַ דראַמאַטורגישן שטאַמפּ און אַ שעפערישער דראַמע, צווישן אַ וואולגאַרער נאָכקרימעניש און אַן אָריגינעלער שאַפונג. אויב די מעשה פאַרכאַפּט אים — איז דאָס אַ שפּאַנענדיגע מעשה; אויב די שוישפּילער מאַכן אים צו „גלויבן" אין דער פּיעסע, גלויבט ער. פרעגט אים בחרם, צי ס'איז גאָר דאָ אַזאַ באַשעפעניש ווי אַ דראַמאַטורג. ביי אים איז רעכט, אַז די אַקטיאָרן אַליין טראַכטן־צו די אַלע רייד זייערע און אַז דער קאָמיקער שאַפט זיינע וויצן טאַקע דאָ אויפן אָרט.

ס'איז קלאָר, אַז אין דער פראַגע פון באַנאַליטעט אָדער אָריגינאַליטעט

איז נישטאָ קיין געמיינשאַפטלעכער באַריר-פּונקט צווישן דעם קולטיווירטן „פיינשמעקער" און דער תמימות'דיגן שונד-שלינגער.

נאָך אַ וויכטיגער מאָמענט: דער קולטיווירטער צושויער ברענגט אין טעאַטער אַריין אַ גאַנצן באַגאַזש קריטי־שע מאָסן בנוגע טעאַטער און ליטעראַטור בכלל: פון אַ מעשה אָדער אַ פּיעסע פאָדערט ער גלויבלעכ־קייט, אַ געוויסע לאָגיק פון פּאַסירונגען, וואָס זאָל שטימען מיט דער לאָגיק פון לעבן, אַ געוויסע עכטקייט פון כאַראַקטער און מענטשלעכער באַנעמונג, וואָס זאָל שטימען מיט דערווירקלעכקייט און אויך — געוויסע נאָרמען פאַר שוישפּילערישן אויסדרוק. פאַר אַזאַ צושויער איז ניט גענוג, ווען דער אַקטיאָר מאַכט אָנשטעלן; פאַר אים איז ניט גענוג די סימבאָלישע אָנדייטונג פון געוויסע עמאָציעס און איבערלעבונגען מצד דעם אַקטיאָר; ער פאַרלאַנגט, אַז דער אַקטיאָר זאָל זיין עכט אין זיין דראַמאַטישן אויס־דרוק, אַז ער זאָל ניט פּראַווען קיין „פּוילע שטיק", ער זאָל ניט נעמען דעם צושויער „אויפן זעכער" מיט אויסגעפּרובירטע אַקטיאָרישע קונצן. דער קנאַפּ-קולטיווירטער צושויער האָט ניט אַזאַ פאַרטיגן באַגאַזש קריטישע פאָדערונגען. ער קאָן זיך ניט פונאַנדערקלייבן צווישן דער פאַר־קוועטשטער שטים פון דעם אַקטיאָר, וואָס פאַבריצירט אַ געוויין, און דער טעאַטראַלישער עמאָציע פון דעם אַקטיאָר, וואָס ברענגט אַרויס אַן עכטן געוויין. ער קאָן ניט אָפּטיילן די גלויבלעכקייט פון די פערזאָנען אויף דער בינע פון דער אומגלויבלעכער, ווילד-פאַבריצירטער פאַבולע. אויב דאָס אַלץ קומט פאָר פאַר זיינע אויגן, איז עס דאָך אמת; אויב די פער־זאָנען, מיט וועלכע ער אידענטיפיצירט זיך אין דער שפּיל, מאַכן-דורך די און די איבערלעבונגען, איז דאָך ניט שייך צו צווייפלען אין זייער עכטקייט. אויב די שפּיל ענדיגט זיך צום גוטן, אַזוי ווי ער האָט דאָס די גאַנצע צייט פאַרלאַנגט, איז דאָך ניט שייך צו באַקלאָגן זיך אויף דער אומלאָגיק פון דעם „גליקלעכן סוף".

ווייסנדיג גאַנץ גוט, אַז ער קאָן ניט באַפרידיגן מיט זיין סחורה אַ קולטיווירטן, באַלייענטן, טעאַטראַליש-געבילדעטן עולם, ווייל אַזאַ עולם וועט דערקענען די פעלשונגען, די פאַרקריפּלונגען, דעם אומזין און די אָפּגעריבענע שטאַמפּן פון זיין פּיעסע, ווענדט זיך דער שונדיסט צום ניט־איבערקלייבערישן צושויער און זוכט אים צו געפעלן נישט בלויז אין פרט פון פאַבולע און דראַמאַטישער סיטואַציע, נאָר אויך אין פרט פון מענה־לשון, פון „מאָראַלישער פראַזע", פון ביליגן הומאָר און פאָרנאָגראַפישן וויץ, פון גראָביאַנישע עפעקטן, פון נבול-פּה און פיזישער קאָמעדיע, פון

הפקר־פּעטרעשקע קונצן, וואָס זיינען אויסגערעכנט צוווירקן אָדער ווי „שווידערס“, אָדער ווי „בייז־וואונדער“, אָדער ווי לוסטיגע פּאַרוויילונג. דאָ דאַרף שוין דער שונדיסט זיך ניט צערעמאָנירן מיט זיינע „פּוילע שטיק“. ער ווייסט, אַז דער עולם האָט ליב אַ לידל מיט אַ טענצל, רייסט ער איבער די דראַמאַטישע אַקציע און פירט אַריין אַ לידל מיט אַ טענצל; ער ווייסט, אַז דער עולם האָט געוויסע מאָראַלישע אורטיילן בנוגע פאַמיליע־פאַרהעלטעגישן, — טרעפט ער צו דעם דאָזיגן עולם מיט די געהעריגע שפּרוכן און סענטענצן, מיט דער געהעריגער „מאָראַלישער פּראָזע“; ער ווייסט, אַז געוויסע שיכטן פון דער מאַסע קאָן מען מיט־רייסן מיט אַלערליי אויסדרוקן פון ראַסן־פּאַראורטייל, ברענגט ער אַריין אין דער פּיעסע אַ חוזק־פיגור פון אַ נעגער, צי אַן איטאַליענער, צי סתם אַ „גוי“ (און אין דער „גויאישער“ פּיעסע פאַרקערט — אַ „דזשו קאָ־מידיען“, אַ קאָמעדישן אידן) און ער גיט די צושויער דעם געפיל, אַז זיי געהערן צו אַ „העכערער ראַסע“, ווי די חוזק־פיגורן אויף דער בינע.

גראָד די רושמ׳דיגקייט פון דער שונד־פּיעסע גיט־צו אַ רושמ׳דיגקייט אויך צו די אידייען, וואָס ווערן אין דער פּיעסע אַרויפגעצוואונגען אויפן נאַאיוון צושויער. די זעלביגע גלויבלעכקייט, מיט וועלכער ער באַשענקט די שונד־סיטואַציע און פּערסאָנאַזשן, טראָגט ער אַריבער אויף דער „מאָראַלישער פּראָזע“, וואָס איז פאַרוועבט אין דער פּיעסע.

דער שונדיסט איז בטבע נישט געניינט זיך צו קריגן מיטן סדר־העולם. ער איז אַ פריידיגער פון דעם סטאַטוס־קוואָ, ער זוכט צו האַר־מאָניזירן די ווידערשפּרוכן פון דער סאָציאַלער סביבה און זיי אויפלייזן אין אַ „גליקלעכן סוף“. ער נעמט אָן פאַר גוט געלט די סאָציאַלע, עטישע און קולטורעלע נאָרמען פון דעם הערשנדיגן קלאַס און פלאַנצט זיי אַריבער אין דער מאַסע. לויט זיין סאַמע טבע איז דער שונדיסט צופאַסעריש, באַדינעריש. ער לייזט אויף די ווידערשפּרוכן פון געזעלשאַפטלעכן לעבן אין דעם „גליקלעכן סוף“ און פאַרמינערט די קלאַסן־שיכטונג און די רעפּרעסיווע אַספּעקטן פון דער סאָציאַלער אָרדענונג דורך קאָנצענטרירן דעם אינטערעס פון די צושויער אויף ניט־געשטויגענע טרוים־וועלטן, אויף דעם געשלעכטלעכן אַספּעקט פון לעבן, אויף דער „ראָמאַנטיק“ פון דער אונטערוועלט, אויף דער אידילישער בענקשאַפט נאָך די „גוטע אַלטע צייטן“, א. אַז. וו. צוזאַמען שאַפט זיך אַ סצענירטע פאַרטיידיגונג פון דער הערשנדיגער סיסטעם, אַ דראַמאַטיזירטע פילאָזאָפיע פון דעם סטאַטוס־קוואָ.

איז דער קנאַפּ-קולטיווירטער צושויער פּייאיג אויפצונעמען בלויז שונד-שטיק? קאָן מען אים ניט פאַראינטערעסירן און פאַרכאַפּן מיט אַנדערע מינים טעאַטער, וואו צוזאַמען מיט אַ היוכער מאָס פאַרוויילונג איז אויך פאַראַן אַ מאָס רעספּעקט פאַר דער טעאַטער-קונסט און פאַר דער ווערדע פון דעם צושויער?

די ליפּעראַנטן פון שונד האַלטן שטאַרק פון דער „טעאָריע", אַז „דער עולם איז אַ גולם". דער פאַקט גופא, וואָס זייערע ערגסטע און ביליגסטע שונד-שטיקער נעמען-אויס אַזוי שטאַרק ביים עולם, איז פאַר זיי אַ באַוויז, אַז קיין בעסערס איז אָט-דער עולם ניט פּייאיג אויפצונעמען. ממילא דינט אָט-דער תירוץ פאַר די פּראָפעסיאָנעלע שונדיסטן (פּיעסן-מאַכער, טעאַטער-אונטערנעמער און שוישפּילער צוגלייך) ווי אַ באַרעכטיגונג פאַר זייערע גראָבע און אָפּטמאָל גראָביאַנישע פּיעסן און בינע-מאַנירן. מיט אַ פרומער מינע זאָגן זיי, אַז זיי „גיבן דעם עולם וואָס דער עולם וויל".

דאָס איז בלויז אַן אויסרייד. דער אומדערפאַרענער עולם זוכט ניט קיין שונד, ער קריגט שונד. זיין קנאַפּע דערפאַרונג, זיין קנאַפּע שטופּע בילדונג און קולטור מאַכט אים הילפלאָז געגן דעם שונדיסט, וואָס עקס-פּלואַטירט די אומפייאיגקייט פון זיין עולם צו אונטערשיידן צווישן דער שונד-מעלאָדראַמע און דער אמת'דיגער, אָרענטלעכער דראַמע פון מענטש-לעכע קאָנפליקטן און איבערלעבונגען. אָבער דאָס הייסט בשום אופן ניט, אַז דער זעלביגער עולם איז ניט פּייאיג צו רעאַגירן אויף דער אָרענט-לעכער, ווירדיגער דראַמע. אויב דער עולם פּאַסמאַקעוועט זיך מיט דעם ביליגן הומאָר און די „פּוילע שטיק" פון דעם שונד-קאָמעדיאַנט, הייסט עס ניט, אַז דער זעלביגער עולם וועט ניט רעאַגירן מיט פּונקט אַזוי פיל טעאַטער-פרייד אויף שלום-עליכם'ס הומאָר צי אויף די קאָמעדישע אויס-דרוקן פון אַן אחריות'דיגן קאָמיקער. עס דאַרף נאָר זיין דער ווילן צו ריכטן די עמאָציעס און אָפּרופן פון דעם מאַסן-צושויער אין די געהעריגע קאַנאַלן. אין דעם קאָמערציעלן טעאַטער, וואו דער אונטערנעמער איז אויסן בלויז מאַטעריעלע געווינסן און דער שוישפּילער — גרינגן דער-פאָלג, גילט די שונד-פּיעסע און דער שונדישער אופן פון שפּילן, ווייל ס'איז דער גרינגסטער וועג צו עקספּלואַטירן דעם צושויער. מיט דער געהעריגער געזעלשאַפטלעכער השגחה איבער טעאַטער, קאָן דער מאַסן-צושויער דערצויגן ווערן און זייער שנעל „אַנטוויינט" ווערן פון דעם גראָבן און שעדלעכן שונד.

עס גילט ביי די פאַרטיידיגער פון אידישן שונד־טעאַטער אַ מין „נאַציאָנאַלע" טעאָריע, אַז דער אידישער טעאַטער מוז זיך באַנוצן מיט שונד־שטאָפן, ווייל דער אידישער צושויער איז „אַנדערש" ווי די „גוים". עס קומט אויס, אַז ס'איז פאַראַן עפּעס אַ אידישע ספּעציפיק אין די סיטואַציעס, פּאַבולעס און שפּיל־מאַנירן, וואָס גילטן אויף דער אידישער בינע און אַז אָט־די ספּעציפיק שטימט מיט דער „טבע" פון דעם אידישן צושויער.

זיכער האָט די אידישע בינע אַן אייגענעם פּנים און — ווי מיר האָבן אָנגעוויזן פריער — אַן אייגענעם סטיל. אָבער די שונד־שטאָפן גופא זיינען נישט ספּעציפיש־אידיש. שונד איז בטבע דעריוואַטיוו, אַנטנעמעריש און דער אידישער שונד איז ניט קיין אויסנאַם. פאַרקערט, דאָס כאַראַקטעריסטישע אין אידישן שונד איז גראַד דאָס, וואָס ער איז ניט אידיש לויט זיין מהות און ניט ספּעציפיש פאַר זיין צייט און סביבה. עס ווערן איבערגענומען די פאַרטיגע שטאָפן פון דער נאַאיווער מעלאָדראַמע, וואָס זיינען גאַנגבאַר ביי די אומות העולם, און זיי ווערן „געאידישט" אין דעם זין פון פערסאָנאַזש און „מאָדערניזירט" אין דעם זין פון היינט־צייטיגער סביבה. די אָפּערעטע און מעלאָדראַמע אויף דער אידיש־אַמעריקאַנישער בינע איז פון איין זייט צוגעטשעפּעט צו די טאָג־פּאַסירונגען און צו אַ היינט־צייטיגן טיפּאַזש פון אידישן שטייגער־לעבן; פון דער אַנדערער זייט אָבער ווערן דאָרט ווידערהאָלט מיט קנאַפּע ענדערונגען די גאַנגבאַרע „אוניווערסאַלע" שונד־פאָרמולעס.

די אייגנטימלעכע שטריכן פון אידישן טעאַטער־סטיל קאָן מען אויך געפינען אויף דער אידישער שונד־בינע, אָבער דערמיט אַליין ווערט דער שונד נישט ספּעציפיש־אידיש. אויף דער זייט פון טעמאַטיק געפינען מיר דאָרט כאַראַקטעריסטיש־אידישע סיטואַציעס און קאָנפליקטן: די אַלטע היים און אַמעריקע; די וועלטלעכע קינדער און זייערע אַלטמאָדישע עלטערן; געמישטע הייראַטן; פאַמיליען־פאַרהעלטענישן און צערודערונגען, וואָס וואַקסן אַרויס פון די ווידערשפּרוכן צווישן אַלטע „היימישע" מידות און דער נייער אַמעריקאַנישער סביבה, און נאָך און נאָך. דאָס זיינען אַלץ באַרעכטיגטע טעמעס פאַר שטייגער־דראַמע, און דער פאַקט גופא, וואָס זיי ווערן באַהאַנדלט אין דער שונד־פּיעסע, איז בלויז אַ באַווייז, אַז דער שונדיסט זוכט זיך צוצופּאַסן צו זיין אודיטאָריע. אָבער דער אופן ווי אַזוי אָט־די טעמעס ווערן באַהאַנדלט, פאַרוואַנדלט דאָס אַלץ אין שונד. דאַרף מען דעריבער דעם שונד פאַררעכענען נישט אויף דעם חשבון פון

דער טעמאַטיק, נאָר אויף דעם חשבון פון די שונדיסטן, וואָס עקספּלואַטירן אַט־די טעמאַטיק צוליב גראָבע מאַטיוון.

דאָס זעלביקע — מיט אידישן פאָלקס־צערעמאָניאַל. די שונד־אָפּערעטע און מעלאָדראַמע איז געווײנטלעך אײנגעטונקען אין שטײגער־צערעמאָניאַל, — אויף אַזויפיל, אַז ביי געוויסע „פּיינשמעקער" איז דאָס אַליין געוואָרן אַ מין קען־צייכן פון שונד. עס גילט אַ פאַלשער באַגריף, אַז „קאַפּאָטעס און שטריימלעך" אויף דער בינע זײנען בטבע שונדיש; אַז די חתונה־צערעמאָניע, דער סדר־טיש, די מאָמענטן פון אידישן ריטואַל זײנען אָרגאַנישע שטריכן פון דער אידישער שונד־פּיעסע. מיר האָבן אין פריערדיקן שמועס אָנגעוויזן אויף דער פאַלשקייט פון אַט־דער שאַצונג. נישט דאָס איז שלעכט און שעדלעך אין דער אידישער שונד־פּיעסע, וואָס זי באַהאַנדלט אידישע סיטואַציעס און באַנוצט אידישע שטײגער־צערע־מאָניעס. שלעכט איז, וואָס די סיטואַציעס און שטײגער־מאָמענטן ווערן נישט באַהאַנדלט לויט זייער עצם, נאָר זיי ווערן עקספּלואַטירט פאַר שונדישע צוועקן און ווערן אַרײנגעצוואונגען אין די פאַרטיקע פורעמס פון גאָרניט־אידישע מעלאָדראַמאַטישע סיטואַציעס. די מענטשן גופא זײנען בלויז אויסערלעך נאָענט צום אידישן טיפּ. אין דער אמת'ן זײנען זיי שטאַמפּירטע בינע־ליאַלקעס, אויסגעהוילט סיי פון זייער אידישקייט און סיי פון זייער מענטשלעכן מהות. אין די דראַמאַטישע פאַרהעלטעענישן צווישן די פּערזאָנען אין דער אידישער שונד־פּיעסע איז נישטאָ נישט קיין אמת פוןווירקלעכן לעבן און נישט קיין אידישע ספּעציפיק. פאַראַן בלויז נאַאיווע סימבאָלן און אײנפאַכע, סטאַנדאַרדיזירטע פאָרמולעס. דער נוסח דאָמינירט איבער דעם עכטן אויסדרוק, און די גאַנצע זאַך רעדוצירט זיך צו אַ קאָלעקציע פיקסירטע בינע־פּערזאָנען אין פאַרטיקע בינע־סיטואַציעס. ס'איז אַ מין „קאָמעדיאַ דעל אַרטע" מיט אירע פיקסירטע טיפּן, נאָר עס פעלט דאָ די ספּאָנטאַנקייט פון דער „קאָמעדיאַ דעל אַרטע".

ניין, דער אידישער שונד שטאַמט ניט פון דער „טבע" פון דעם אידישן צושויער, צי פון דעם מהות פון אידישן לעבן. אין זײנע ערגסטע שטריכן איז דאָס דעריוואַטיווער שונד, וואָס ווערט „געאידישט" דורך עקס־פּלואַטירן ספּעציפישע עלעמענטן פון דער אידישער סביבה און לעבנס־שטייגער.

עס איז בכלל שווער צו ציען אַ קלאָרע צעטיילונג־ליניע צווישן דעם פאַבריצירטן שונד און דער שעפערישער דראַמע אין טעאַטער. ערגעץ איז פאַראַן אַ געמײנשאַפטלעכער מאָמענט, וואָס פאַרבינדט זיי ביידן, און

זיכער איז פאַראַן אַ צווישנדיגער טיפּ טעאַטער, וואָס מאַכט חנ׳דלעך סיי צום שונד-אָריענטירטן צושויער און סיי צום מער-קולטיווירטן טעאַטער-גייער. אַ מאָדערנער גרויס-שטאָטישער טעאַטער-עולם איז נישט איינאַרטיג. ביין איין און דער זעלביגער פאָרשטעלונג וועט איר געפינען מענטשן פון פאַרשיידענע סאָציאַלע שיכטן און פאַרשיידענע שטופן בילדונג און עמפינדלעכקייט. דער דערפאַרענער פּיעסן-מאַכער האָט דאָס שטאַרק אין זינען (שעקספּיר האָט דאָס אויך שטאַרק אין זינען געהאַט) און ער זוכט ממילא צו שאַפן אַ טיפּ פּיעסע, וואָס זאָל זיין „אַלץ פאַר אַלעמען". זעלטן ווען איר טרעפט „ריינעם" הונדערט-פּראָצענטיגן שונד אין אַ היינט-צייטיגער טעאַטער-פאָרשטעלונג אָן אַ צומיש פון פיינערע שטאָפן; נאָך זעלטענער וועט איר געפינען אַ קאָמערציעלע טעאַטער-אויפפירונג, וואָס זאָל זיין ריין פון באַוואוסטזיניגע, אויסגערעכנטע שונד-עלעמענטן. אויך איז דער קולטיווירטער צושויער אין אַ געוויסן זין „פאַרסטראַכירט" געגן שונד שוין דערמיט אַליין, וואָס ער קאָן זיך פאַנאַנדערקלייבן אין טעאַטער- און קונסט-ווערטן. וואָס איז שייך דעם מאַסן-צושויער, דאַרף ער און ער קאָן באַשיצט ווערן פון דער עקספּלואַטאַציע מצד די קאָמערציעלע שונד-ליפעראַנטן דורך דער געגנווירקונג פון געזעלשאַפטלעך-סובסידירטע מאַסן-פאַרוויילונגען, וואָס זאָלן זיין אי צוגענגלעך צום פּשוט׳ן מענטשן, אי ריין פון גראָבן שונד. די קורצוויילִיגע טעטיגקייט פון דעם פעדעראַלן טעאַטער-פּראָיעקט אין אַמעריקע האָט באַוויזן, אַז דאָס איז פולשטענדיג מעגלעך.

װעגן דעם עקאָנאָמישן מצב פון אידישן טעאַטער

אידיש טעאַטער גייט ניט אונטער. — די בעענפיט־סיסטעם, אירע מעלות און חסרונות. — די ראָלע פון דער אידישער אַקטיאָרן־יוניאָן. — אַ פּראָגראַם פון אַקציע.

שוין אַ יאָר פופצן ווי מיר הערן, אַז דער אידישער טעאַטער אין אַמעריקע גייט אונטער. די פעסימיסטישע שטימונג איז אַריינגעדרונגען אין דער טעאַטער־פּראָפעסיע, וואו מען הערט אָפטמאָל די מיינונג, אַז דעם אידישן טעאַטער וועט שוין גאָרנישט ניט העלפן. אין די פאַר יאָר פון דער מלחמה־שפע איז אָט־די שטימונג ביז אַ געוויסער מאָס פאַרשוואונדן. אָבער די כראָנישע פעסימיסטן באַטראַכטן די דאָזיגע שפע ווי אַ פאָריבערגייענדיגע דערשיינונג און זעען ניט קיין צוקונפט פאַר דעם אידישן טעאַטער אין אַמעריקע.

נאָר דער אידישער טעאַטער איז אַ פילזייטיגע דערשיינונג. פאַר די אונטערנעמער און דעם טעכנישן פערסאָנאַל איז אידיש טעאַטער—אַן אומגעזונטע, אומשטאַנדהאַפטיגע „אינדוסטריע”, וואו דעפיציטן זיינען געוואָרן „נאָרמאַל”, וואו אָנגעשטעלטע זיינען קיינמאָל ניט זיכער, אַז זיי וועלן קריגן זייער געהאַלט; וואו די גאַנצע אונטערנעמונג האַלט זיך אויף אַ האָר. פאַר די שוישפילער איז אידיש טעאַטער — אַ באַגרענעצט פעלד, וואָס באַשעפטיגט ווייניגער ווי אַ העלפט פון די פּראָפעסיאָנעלע אַקטיאָרן; וואו דער „סטאַר” (דער „שטערן”, דאָס הייסט — דער הויפּט־שוישפילער,

וועלכער איז געוויינלעך אויך דער אונטערנעמער פון דעם געשעפט) נעמט זיך די בעסטע און גרעסטע ראָלן; אַלץ איינס צי ער קאָן זיי דורכפירן אָדער ניט. פאַר דעם אידישן אינטעליגענט איז אידיש טעאַטער — אַן איבלדיגע ווידערהאָלונג פון איינע און די זעלביגע שונד־שטאַמפּן, מיט די זעלביגע קאָמיקער און „שלעמיעלס“ אין די זעלביגע „פּוילע שטיק“; אַן אָרט, וואו עס הערשט קולטורלאָזיגקייט, נבול־פּה און שלעכטע מאַנירן; וואו אַ „ליטעראַרישע פּיעסע“ ווערט באַטראַכט ווי אַן אַנשיקעניש און אַן אומ־גליק; וואו עס גילט די טעאָריע פון „עולם־גולם“; וואו דאָס אידישע לשון ווערט צעקאַליעטשעט און פאַרברודיגט מיט דעם גאַסן־זשאַרגאָן; וואו עס איז ניטאָ קיין סימן פון גראַמאַטנער רעזשי און אויסשטאַטונג.

פאַר דעם אידישן מאַסן־צושויער איז אידיש טעאַטער אַ פּלאַץ, וואו מען קאָן זיך פון צייט צו צייט פאַרוויילן; וואו מען קאָן זען דעם אָדער יענעם באַליבטן „סטאַר“; וואו מען קאָן הערן אַ שטיקל חזנות און אַ ביסל וואָדעווילישע לייכטע מוזיק. פאַר אַן אַנדער טיפּ אידישן צושויער איז אַ „אידישע שאָו“ (ספּעקטאַקל) אַ שטיקל קוריאָז, אַ פּאַראַד פון מאָדנע פאַר־שוינען פון דער אַלטער וועלט; אַן אָפּקלאַנג פון דער אַלטער היים און פון די אַמאָליגע „גרינע“ יאָרן. פאַר אַ דריטן טיפּ אידישע צושויער איז אידיש טעאַטער — אַ רוטינע און דערעסענע פליכט, וואָס מען מוז זי נאָכקומען אין די אינטערעסן פון דעם ברענטש, דער לאַנדסמאַנשאַפט, דער פילאַנ־טראָפּישער אונטערנעמונג, וואָס „לויפט אַ בענעפיט“.

איז — ווען מען רעדט וועגן דעם אידישן טעאַטער־וועזן און דעם קריזיס פון אידישן טעאַטער, מוז מען אריינגעמען אין חשבון אָט־די אַלע אַספּעקטן פון דעם טעאַטער־וועזן. ס׳איז ניטאָ קיין איין גרונט־סיבה פון דער אומנאָרמאַלער לאַגע און ממילא איז ניט מעגלעך צו מאַכן אַ גרינגן דיאַגנאָז און פאַרשרייבן אַ גרינגע רפואה. מען דאַרף פעסטשטעלן דעם גאַנצן קנויל סיבות, וואָס האָבן פאַראורזאַכט דעם קאָמפּלעקס קראַנקהייטן, פון וועלכע עס ליידט דאָס אידישע טעאַטער־וועזן.

קודם־כל דאַרף דאָ פעסטגעשטעלט ווערן דער פאַקט, אַז אידיש טעאַטער גייט ניט אונטער. די באַזוכערשאַפט פון אידישן טעאַטער — וואָס דאָס איז דער בעסטער צייגער פון זיין לעבנס־פעיאיגקייט — איז געפאַלן אין פאַרגלייך מיט די בעסטע יאָרן, און די שנעלקייט פון פאַר־מינערונג אין די יאָרן פאַר דער מלחמה־„פּראָספּעריטי“ איז געוואָרן האַסטיגער, אָבער די צאָל באַזוכער איז נאָך אַלץ געוועזן גרויס און די פאַרמינערונג פון יאָר צו יאָר איז ניט געוועזן קיין קאַטאַסטראָפישע.

אין דעם סעזאָן פון 1938־1937 האָבן אַ מיליאָן מיט דריי פערטל מענטשן געזען אידישע טעאַטער־פאָרשטעלונגען אין ניו יאָרק. די אידישע באַפעלקערונג אין ניו יאָרק ווערט געשאַצט אין צוויי מיליאָן. ווען מיר זאָלן אָננעמען, אַז אַ העלפט פון דער אידישער באַפעלקערונג רעדט אידיש און לעבט אויף אידיש, וועט זיך אָננעמען צו 1.75 פאָרשטעלונגען אַ יאָר אויף יעדן אידיש־רעדנדיגן אידן אין ניו יאָרק. אויף יעדן דערוואַקסענעם אידן וועט זיך אָננעמען מער ווי דריי פאָרשטעלונגען אַ יאָר. ביי קיין פאָלק ווערן אין טעאַטער ניט אַריינגעצויגן אַזוינע ברייטע פאָלקס־שיכטן. אין דעם דאָזיגן פּרט איז אידיש טעאַטער אַן אמת'ע פאָלקס־אינסטיטוציע, וואָס איז אויסגערעכנט אויף דעם געברויך ניט בלויז פון קולטיווירטע, „טעאַטער־פייאיגע" מענטשן, נאָר אויף די ברייטסטע פאָלקס־מאַסן. דער סעזאָן פון 1938־1937 איז ניט געווען קיין אויסערגעוויינטלעכער. אין די לעצטע זעקס־זיבן יאָר, ניט געקוקט אויף דער כסדר'דיגער פאַרמינערונג פון דער באַזוכערשאַפט און די פאַרקירצטע שפּיל־סעזאָנען, האָבן מסתמא מער ווי אַ מיליאָן מענטשן אַ יאָר געזען אידישע טעאַטער־פאָרשטעלונגען (אַריינגערעכנט וואָדעוויל־פּראָגראַמען) אין ניו יאָרק אַליין.

צו דער זעלביגער צייט ווערט די עקאָנאָמישע לאַגע פון אידישן טעאַטער אַלץ ערגער [ווידער דאַרף מען אַרונטעררעכענען פון חשבון דעם מלחמה־„בום"]. באַנקראָט און שיר־ניט־באַנקראָט — דאָס איז דער „נאָרמאַלער" צושטאַנד פון אַ אידישער טעאַטער־אונטערנעמונג אין אַמעריקע. די עקאָנאָמיק פון אַ אידישן טעאַטער דרייט זיך אַרום דער פראַגע: וויפיל קאָן מען דערלייגן דעם סעזאָן? די גאַנצע משונה'דיגע סיסטעם פון פינאַנסירן טעאַטער־אונטערנעמונגען איז אַ סיסטעם פון ראַנגלען זיך מיט דעפיציטן, אויסשפּרייטן זיי אין פאַרשיידענע ריכטונגען, אַזוי אַז זיי זאָלן ניט קאָנען דריקן מיטאַמאָל פון אַלע זייטן.

די באַזוכערשאַפט פון אידישן טעאַטער איז אַן אָרגאַניזירטע. די איינצעלנע קויפער פון בילעטן ביי דער קאַסע פון טעאַטער באַטרעפן אומגעפער 25 פּראָצענט פון דער גאַנצער באַזוכערשאַפט. אויף דריי פערטל אַרבעטן די אידישע טעאַטערס פאַר אַן אָרגאַניזירטער אוידיטאָריע, פאַר דעם „בענעפיט־עולם". אין דעם דערמאָנטן סעזאָן האָבן די אידישע טעאַטערס אין ניו יאָרק פאַרקויפט אַרום אַ האַלבן מיליאָן בילעטן ביי דער קאַסע און אַרום אַ מיליאָן מיט 300 טויזנט צו די אָרגאַניזאַציעס, וואָס „נעמען בענעפיטס". פאַר די 1,300,000 בענעפיט־בילעטן האָבן אָבער די אידישע טעאַטערס אַריינגענומען ווייניגער געלט ווי פאַר די 500,000 קאַסע־בילעטן.

די סומע בענעפּיט־איינקונפט האָט באַטראָפן אַרום $400,000 און די קאַסע־איינגאַמע — עטוואָס ווייניגער ווי $350,000. אין סך־הכל האָט די איינ־נאַמע פון די אידישע טעאַטערס אין ניו יאָרק באַטראָפן אַרום דריי פערטל מיליאָן דאָלער. די אידישע טעאַטער־באַזוכער האָבן אָבער יענעם יאָר איינ־געצאָלט צוויי מיט אַ פערטל מיליאָן דאָלער פאַר בילעטן אין אידישן טעאַטער. עס האָט זיך, הייסט עס, אָפּגעשטעלט אַ פּראָפיט פון אַנדערהאַלבן מיליאָן דאָלער פאַר אימיצן אַנדערש, אויסער די אונטערנעמער פון אידישן טעאַטער. דעם פּראָפיט האָבן געמאַכט די אַלע הונדערטער און הונדערטער אָרגאַניזאַציעס, וואָס האָבן געקויפט בענעפּיטס אין די אידישע טעאַטערס.*)

די בענעפּיט־נאַרמען האָבן פאַר דער מלחמה באַטראָפן דורכשניטלעך $25 פער $100, דאָס הייסט, אַז די אָרגאַניזאַציע, וואָס קויפט אַ בענעפּיט אין טעאַטער, קריגט אירע בילעטן פאַר אַ פערט־חלק פון דעם קאַסע־פּרייז, און דער אונטערשייד צווישן דעם קויף־פּרייז און דעם פאַרקויף־פּרייז האָט יענעם סעזאָן אַריינגעבראַכט די אָרגאַניזאַציעס אין ניו יאָרק אַרום אַנדער־האַלבן מיליאָן דאָלער.

עס באַקומט זיך, הייסט עס, אַ לאַגע, אַז די טעאַטער־אונטערנעמונגען זיינען הויפּטזאַכלעך אַגענטורן אויף צו באַדינען געזעלשאַפטלעכע אָרגאַני־זאַציעס מיט בענעפּיט־פאָרשטעלונגען און זיי באַזאָרגן מיט הכנסה. אָבער די אַגענטורן, וואָס פּילן אויס אַזאַ וויכטיגע געזעלשאַפטלעכע פונקציע, באַוויזן ניט צו באַלאַנסירן זייערע בודזשעטן און נאָכצוקומען די לוין־נאָרמעס פאַר די פאַרשיידענע קאַטעגאָריעס אַנגעשטעלטע. אימיצער עקספּלואַטירט, הייסט עס, דעם אידישן טעאַטער.

מיר קאָנען, פאַרשטייט זיך, ניט באַצייכענען די בענעפּיט־אָרגאַני־זאַציעס מיטן נאָמען עקספּלואַטאַרס, ווייל די איינקונפטן פון בענעפּיט־פאָרשטעלונגען גייען געוויינטלעך פאַר פילאַנטראָפּישע און אַנדערע געזעלשאַפטלעכע צוועקן. ס'איז אָבער פאַרט אַ פאַקט, אַז די טעאַטערס פאַרקויפן זייער פּראָדוקציע אונטער קאָסט, בעת די בענעפּיט־אָרגאַני־זאַציעס אָפּערירן אויף „פּראָפיטן" פון אַרום 300 פּראָצענט.

עס איז אָנגענומען צו באַטראַכטן אַ טעאַטער־אונטערנעמונג ווי אַ פּריוואַט־געשעפט, וואו דער אונטערנעמער לייגט אַריין געלט מיט אַן אויס־זיכט צו קריגן פּראָפיטן. פאַקטיש איז שוין אין אידישן טעאַטער כמעט

*) די אַנגעגעבענע ציפערן זיינען אומגעפעריגע. ס'איז ניטאָ קיין סטאַ־טיסטיק וועגן די אידישע טעאַטער-אונטערנעמונגען. דער שרייבער שטיצט זיך אויף שמועסן מיט אונטערנעמער און טוער פון דער אידישער אַקטיאָרן-יוניאָן.

ווי פאַרשוואונדן דער טיפּ געשעפטלעכער אונטערנעמער, וואָס באַטרייבט דעם טעאַטער בלויז ווי אַ געשעפט. געווײנטלעך איז דער אונטערנעמער אויך דער „סטאַר" פון טעאַטער. אַמאָל ווערט אײַנגעשטעלט אַ שותפות צווישן עטלעכע שוישפּילער, וועלכע פּראָקלאַמירן זיך פאַר סטאַרס פון דער טרופּע און באַטרייבן צוזאַמען דאָס געשעפט, אָדער צווישן דעם סטאַר מיט דעם אייגנטימער פון דער טעאַטער־געביידע, צי מיט אַ געשעפטס־מענטשן. „סטאַריזם" אין אידישן טעאַטער איז אַזוי אַרום געוואָרן ניט בלויז אַ פּריווילעגירטע פּאָזיציע אין דער פּראָפעסיע און אַ צייכן פון הויכער קוואַליפיקאַציע, נאָר אויך אַ טיפּ געשעפטלעכע אונטערנעמונג.

דער סטאַר האָט אָבער מער ווי עקאָנאָמישע חשבונות, ווען ער שטעלט זיך אין שפּיץ פון אַ טעאַטער־אונטערנעמונג. ווי דער באַלעבאָס פון געשעפט קריגט ער אויטאָמאַטיש די גאַנצע דעה איבער דעם אויסוואַל פון פּיעסן און דער פאַרטיילונג פון ראָלן. ער שטעלט בלויז אַזוינע פּיעסן, וואו די גאַנצע שפּיל דרייט זיך אַרום זיין ראָל; ער נעמט זיך בלויז אַזוינע ראָלן, וואָס אַנטשפּרעכן זיינע אַמביציעס פון אַ שוישפּילער און גאַראַנטירן אים אַ גינסטיקן אָפּרוף פון די צושויער. קיין סטאַר־אונטער־נעמער וועט פאַר זיך ניט אויסקלייבן קיין ראָל פון אַן אומסימפּאַטישן מענטשן אין אַ שפּיל. קיין סטאַר־אונטערנעמער וועט ניט דערלויבן אַן אַנדער שוישפּילער פון דער טרופּע צו שפּילן די הויפּט־ראָל אין אַ פּיעסע; קיין סטאַר־אונטערנעמער וועט ניט שטעלן קיין פּיעסע, וואו ער זעט ניט פאַר זיך קיין „גרויסע" ראָל, — מעג אַזאַ פּיעסע אפילו האָבן די בעסטע אויסזיכטן ביי דער קאַסע.

צוליב אָט־די פּראָפעסיאָנעלע אַמביציעס — געזונטע און אומגעזונטע — זיינען שוישפּילער גרייט צו ריזיקירן מיט טויזנטער דאָלער אַ יאָר און ווערן די אונטערנעמער פון אַ געשעפט, וואָס איז פאַראורטיילט צו אומ־פאַרמיידלעכן דעפיציט. ווען ניט די סטאַרישע אַמביציעס, וואָלטן זיך קוים געפונען אַזעלכע געשעפטלעכע פאַנטאַזיאָרן אָדער נאַראָנים, וואָס זאָלן אַריין אין די אידישע „טעאַטער־ביזנעס" צוליב פּראָפיט.

זאָל זיך אָבער ניט דאַכטן, אַז דער סטאַר שפּילט די ראָל פון אַ גע־שעפטלעכן מאַרטירער, וואָס איז מקריב זיינע קאַפּיטאַלן אָדער געהאַלטן צוליב קינסטלערישע מאָטיוון. דער אמת איז, אַז דער סטאַר לייגט זעלטן אַריין גרויסע קאַפּיטאַלן אין דער אונטערנעמונג, און ער איז בשום אופן ניט דער אײנציגער צו טראָגן די לאַסט פון דעפיציטן. זיין עקאָנאָמישע ריזיקע איז ניט אַזוי גרויס, ווי עס קאָן זיך דאַכטן, ווייל ווי אַ סטאַר קריגט

ער אַ גרויסן געהאַלט, אויסער יעדער פּראָפּאָרציע צו די געהאַלטן פון די אַנסאַמבל־שפּילער. כל־זמן עס איז דאָ פון וואַנען צו צאָלן, קריגט דער סטאַר זיין געהאַלט, און אַז עס איז ניטאָ פון וואַנען צו צאָלן, — צאָלט מען ניט נישט דעם סטאַר און נישט די שוישפּילער. צום שלוס פון סעזאָן זאַמלען זיך אָן טויזנטער דאָלער דעפיציטן, אָבער די דעפיציטן ווערן פאַר־וואַנדלט אין חובות צו די אַקטיאָרן און אַנדערע אַנגעשטעלטע, צו צייטונגען פאַר רעקלאַמע, און צו פאַרשיידענע געשעפטסלייט, וואָס באַזאָרגן דעם טעאַטער מיט מאַטעריאַל אָדער באַדינונג. עס איז שוין אַזוי איינגעפירט, אַז מען באַצאָלט ניט די חובות, ווען ס'איז ניטאָ פון וואַנען און מען ציט אַריבער די חובות פון סעזאָן אויף סעזאָן, ביז מען מעקט זיי איינגאַנצן אָפּ אָדער מען קומט דורך אויף אַ קליינעם פּראָצענט פון דער גאַנצער סומע.

עס ווערן פונדעסטוועגן פאַרלוירן שווערע צענדליגער טויזנטער דאָלער ביים אידישן טעאַטער. דעם גרעסטן חלק פאַרלוסט טראָגן, פאַר־שטייט זיך, די אַנגעשטעלטע, אָבער אַ סך זייטיגע מענטשן ווערן אַריינ־געצויגן אין אָט דער משונה'דיגער שפּיל, — מענטשן פאַנטאַזיאָרן, מענטשן מיט געלט און מיט בלינדן צוטרוי צו דעם סטאַר, מענטשן מיט ווייניג דער־פאַרונג און מיט גרויסע אילוזיעס וועגן דער מעגלעכקייט פון מאַכן פּראָפיט ביים אידישן טעאַטער, מענטשן ספּעקולאַנטן, וואָס האָפן אַז זייער טעאַטער וועט דאָך קריגן גראָד די פּיעסע, וואָס וועט איבערשטייגן אַלע אַנדערע טעאַטערס און וועט אַריינברענגען גרויסע פּראָפיטן. אָבער מיט יעדן יאָר ווערט אַלץ שווערער צו געפינען אַזוינע געלט־מענטשן און מיט יעדן יאָר ווערט אַלץ ענגער פאַרצויגן דער שלייף פון דעפיציטן אַרום דעם האַלז פון אידישן טעאַטער.

ווי געזאָגט, טראָגן די אַנגעשטעלטע דעם גרעסטן חלק פון דער דעפיציטן־לאַסט. מיט דער אויסנאַם פון אַ פּאָר יוניאָנס, ווי בינע־טעכניקער („סטעידזש־הענדס") און מוזיקער, וואָס לאָזן זיך ניט שפּייען אין דער קאַשע, קאָן דער אידישער טעאַטער־אונטערנעמער שטענדיג רעכענען אויף דער „קאָאָפּעראַציע" פון די טעאַטער־יוניאָנס. ביי דער אידישער אַקטיאָרן־יוניאָן איז עס שוין אָנגענומען ווי אַ זעלבסטפאַרשטענד־לעכע זאַך, אַז ווען די געשעפטן גייען שלעכט, שניידט מען דעם געהאַלט פון די אַקטיאָרן. אויף פּאַפּיר בלייבט זיי דער אונטערנעמער שולדיג דעם טייל ניט־באַצאָלטן געהאַלט, פאַקטיש ווערן אָבער די דאָזיגע חובות זעלטן אָפּגעצאָלט. נאָך אַ גאָר שלעכטן סעזאָן גיט דער „סטאַר־מענעדזשער" (הויפּט־שפּילער און דירעקטאָר) איינגאַנצן אויף דאָס געשעפט און ס'איז

שוין מער ניטאָ ביי וועמען צו מאָנען. אין בעסטן פאַל קומט מען דורך פאַר אַ קלייניגקייט. ענלעכע „קאָאָפּעראַציע" קריגט דער אונטערנעמער אויך מצד אַנדערע קאַטעגאָריעס אַנגעשטעלטע. און אַזוי ווי געהאַלטן באַטרעפן העכער 50 פּראָצענט פון דעם גאַנצן בודזשעט, קאָן זיך שוין דער אונטערנעמער אָן עצה געבן מיט דעם גרעסטן טייל פון זיינע דעפיציטן.

מיר זעען דעריבער, אַז די ערשטע קרבנות פון דער ניט־ווילנדיגער עקספּלואַטאַציע, וואָס די אידישע געזעלשאַפטלעכקייט (די בענעפיט־אָרגאַניזאַציעס) באַטרייבט אויף דעם חשבון פון דעם טעאַטער־וועזן, זיינען די שוישפּילער און אַנדערע אַנגעשטעלטע ביים טעאַטער. אויף די שוי־שפּילער פאַלט דער גרעסטער חלק פון דעם דעפיציט.

די בענעפיט־סיסטעם, וואָס לייגט זיך ווי אַזאַ שווערע לאַסט אויף דעם אידישן טעאַטער, איז גלייכצייטיג זיין הויפּט־אָנשפּאַר. די בענעפיט־איינגאַמע באַטרעפט נאָרמאַל אַרום 50 פּראָצענט פון דער טאָטאַלער איינ־נאַמע פון דער טעאַטער־אונטערנעמונג. דערביי איז די בענעפיט־איינגאַמע מער־ווייניגער געזיכערט, בעת די קאַסע־איינגאַמע איז אַ ספּעקולאַטיווער ענין: אַמאָל קומט אָן עולם און אַמאָל ניט. יעדער טעאַטער קאָן רעכענען אויף אַ געוויסער סומע בענעפיט־איינקונפט אַ וואָך. געוויינטלעך באַטרעפט די סומע אומגעפער אַ העלפט פון דעם גאַנצן טעאַטער־בודזשעט. עס זיינען דאָ וואָקלונגען, וואָס הענגען אָפּ אָן דער באַטרעפנדיגער פּיעסע און איר דערפאָלג ביים עולם. ניט אַלע טעאַטערס האָבן די נויטיגע צאָל בענעפיטס, אָבער אַלע שפּאַרן זיי זיך אָן אויף די בענעפיטס. געוויינטלעך, ווען עס לאָזן זיך אויס די בענעפיט־פאָרשטעלונגען, הערט דער טעאַטער אויף צו שפּילן, מעג עס זיין אין מיטן סעזאָן.

די בענעפיט־סיסטעם באַזאָרגט די טעאַטערס ניט בלויז מיט גאַראַנ־טירטער איינקונפט, נאָר אויך מיט פאַרטיגע געלטן אויף אָנצוהויבן דעם סעזאָן. די איינצאָלונגען אויף בענעפיטס שאַפן געוויינטלעך דעם גרונט־קאַפּיטאַל פונעם טעאַטער. אונטערנעמער, וואָס האָבן ניט קיין אייגן געלט און קאָנען ניט באָרגן קיין באַדייטנדיגע סומען, זיינען דאָך אין אַ לאַגע צו אָרגאַניזירן אַ טעאַטער און אויפפירן די ערשטע פּיעסע מיט דער הילף פון די בענעפיט־געלטן. און צוליב אָט־דעם פאָרצוג זיינען די אונטער־נעמער גרייט ניט בלויז צו דולדן די בענעפיט־סיסטעם, נאָר אויך זי צו אַנטוויקלען און אויסשפּרייטן. דער פאַקט איז, אַז די גרויסע באַזוכער־שאַפט פון די אידישע טעאַטערס דערקלערט זיך הויפּטזאַכלעך מיט סטימולירן דעם פאַרקויף פון בענעפיטס.

ווען איר פרעגט אַ דערפאַרענעם טעאַטער־אונטערנעמער, צי וואָלט געקומען אומגעפער די זעלביגע צאָל מענטשן אין טעאַטער, ווען מען זאָל איינגאַנצן אָפּשאַפן די בענעפיט־סיסטעם, זאָגט ער אייך באַשטימט, אַז ניין. ער רעכנט, אַז פון יעדע פינף בענעפיט־באַזוכער וואָלטן דריי מסתמא ניט געקומען צו דער קאַסע קויפן אַ בילעט און וואָלטן בכלל אין טעאַטער ניט געקומען. ווען איר פרעגט אים אָבער, צי די טאָטאַלע איינגאַמע וואָלט געווען גרעסער אָן דער בענעפיט־סיסטעם, אפילו ביי אַ פאַרקלענערונג פון דער באַזוכערשאַפט, זאָגט ער, אַז קיין ענטפער אויף אָט דער פראַגע קאָן ניט זיין: דער אידישער טעאַטער קאָן זיך ניט פאַרגינען אפילו אויף איין סעזאָן צו מאַכן דעם עקספּערימענט פון אָפּשאַפן די בענעפיטס, ווייל אָן דער בענעפיט־סיסטעם איז בכלל ניטאָ קיין מעגלעכקייט אַנצוגיין מיטן טעאַטער. ס׳איז דאָ בוכשטעבלעך פאַרווירקלעכט די עקאָנאָמיק פון יענער אידענע מיט די בייגל: באַק בייגל, דערלייגט מען געלט; באַק ניט קיין בייגל — איז ניטאָ פון וואַנען צו לעבן. אויב ניט פאָרמעל, איז פּאַקטיש דער אידישער טעאַטער געוואָרן אַ מין „קאָנטראַקטאָר״, וואָס אַרבעט פאַרן בענעפיט־„אונטערנעמער״ לויט נישטיגע פרייזן און ברעכט דערביי דעם קאָפּ. קיין אַנדער אויסוועג האָט ער ניט. אַרבעטן פאַרן אָפענעם מאַרק איז אַ צו ריזיקאַלישער ענין, און דער סטאַר־מענעדזשער האָט ניט די נויטיגע קאַפּיטאַלן פאַר אַזאַ מין זעלבשטענדיגער פּראָדוקציע.

די בענעפיט־סיסטעם איז, הייסט עס, אי אַ ברכה, אי אַ קללה פאַרן אידישן טעאַטער־וועזן. איר גרעסטער פאַרדינסט איז דאָס, וואָס זי ברענגט די אידישע מאַסן אין טעאַטער אַריין. איר גרעסטער חסרון איז דאָס, וואָס זי לאָזט דעם אידישן טעאַטער אויף הפקר, סיי עקאָנאָמיש, סיי קינסטלעריש.

די ראָלע פון דער אידישער אַקטיאָרן־יוניאָן ביים אידישן טעאַטער איז אַן אומגעווייניטלעכע. פון איין זייט פונקציאָנירט די יוניאָן ווי אַ פּראָ־פעסיאָנעלער פאַראיין, ווי אַ קערפּערשאַפט, וואָס זוכט צו באַשיצן די אינ־טערעסן פון אירע מיטגלידער; פון דער אַנדערער זייט איז די יוניאָן באַשעפטיגט מיט סטאַביליזירן און רעגולירן די געשעפטלעכע פירונגען פון די אידישע טעאַטערס. אָט־די טאָפּלטע פונקציע שאַפט אָפטמאָל אַ שרייענדיגן ווידערשפרוך אין דער פּאָליטיק פון דער יוניאָן. עס באַקומט זיך דער איינדרוק, אַז די אַקטיאָרן־יוניאָן איז באַזאָרגט וועגן די געשעפטן פון די אונטערנעמער מער ווי וועגן די אינטערעסן פון די אַקטיאָרן.

מען דאַרף אָבער אינזינען האָבן די משונה׳דיגע פאַרקריפּלטע עקאָ־

נאָמיק פֿון דעם אידישן טעאַטער־וועזן, כדי ריכטיג אָפּצושאַצן די ראָלע פֿון דער אַקטיאָרן־יוניאָן. ערשטנס דאַרף מען געדענקען, אַז די יוניאָן האָט ניט צו טאָן מיט דעם טיפּ אַרבעטגעבער, וואָס באַטרייבט זיין אונטער־נעמונג אויסשליסלעך צוליב פּראָפיט און וואָס מאַכט טאַקע פּראָפיט אויף דעם חשבון פֿון די אַרבעטער. דער אונטערנעמער ביים אידישן טעאַטער איז געוויינטלעך אַליין אַ שוישפּילער, אַ מיטגליד פֿון דער אַקטיאָרן־יוניאָן. ער איז דער איניציאַטאָר פֿון דעם געשעפט און ער נעמט זיך אונטער צו גרינדן אַ טרופּע און באַטרייבן אַ טעאַטער, ווייסנדיג פֿאָראויס, אַז די יוניאָן וועט אים קומען צוהילף אין אַ נויט און וועט אים העלפֿן זיך דורכ־מוטשען אין אַ שלעכטן סעזאָן. ער דיסקאָנטירט פֿאָראויס די מעגלעכ־קייט ניט צו דערצאָלן די שוישפּילער אָדער דורך שניידן זייערע געהאַלטן, אָדער דורך שולדיג בלייבן דעם גאַנצן געהאַלט פֿאַר עטלעכע וואָכן. ער קריגט פֿון דער יוניאָן פֿאָראויס אַלערליי פּריווילעגיעס, — אַנשטעלן אַ צאָל ניט־יוניאָן אַקטיאָרן (לויט קלענערע געהאַלטן ווי דער גילטנדיגער מינימום־לוין), אַנגאַזשירן אייראָפּייאישע שוישפּילער פֿון אַ געוויסן זשאַנר, בעת אין דער יוניאָן זיינען דאָ פּאַסיגע מיטגלידער פֿון דעם זעלביגן זשאַנר, א. אַז. וו. זיינע פֿאַרפּליכטונגען צו דער יוניאָן האָבן אַ קנאַפּע ממשות, אָבער נאָמינעל ווערן אַנגעהאַלטן די יוניאָן־נאָרמעס: די אַקטיאָרן ווערן אַנגאַזשירט אויף אַ סעזאָן פֿון 30 ביז 32 וואָכן; דאָס געהאַלט פֿון יעדן אַקטיאָר ווערט באַשטימט אין אַ שריפֿטלעכן קאָנטראַקט מיט דער יוניאָן; דער טעאַטער מוז באַשעפֿטיגן אַ באַשטימטע צאָל יוניאָן־אַקטיאָרן און מוז צוזאַמען מיט יעדן אַנגאַזשירטן גאַסט־אַקטיאָר אויך אַנגאַזשירן נאָך איין יוניאָן־אַקטיאָר.

כל זמן די געשעפֿטן גייען גוט און דער אונטערנעמער קאָן נאָכקומען די פֿאַרפּליכטונגען צו די שוישפּילער, איז דער אָפּמאַך מיט דער יוניאָן אַ ווירקלעכע שוץ פֿאַר די מיטגלידער. הויבן אָבער אָן די געשעפֿטן גיין שלעכט, און ס'איז ניטאָ פֿון וואַנען צו דעקן די הוצאות, ווענדט זיך דער אונטערנעמער קודם־כל צו דער אַקטיאָרן־יוניאָן, זי זאָל אים ראַטעווען. פֿאַר דער יוניאָן שטייט די ברירה: אָדער צו באַשטיין אויף דעם קאָנטראַקט מיטן אונטערנעמער און לאָזן שליסן דעם טעאַטער, ווען דער אונטערנעמער קאָן ניט נאָכקומען זיינע פֿאַרפּליכטונגען, אָדער איינגיין אויף אַלערליי קאָמפּראָמיסן און הנחות, כדי דער טעאַטער זאָל זיך ניט שליסן און די שוישפּילער זאָלן בלייבן באַשעפֿטיגט. געוויינטלעך קלייבט אויס די יוניאָן דעם צווייטן וועג.

און גראַד דערפאַר, וואָס די אַקטיאָרן זיינען די ערשטע צו ליידן פון דעם אונטערנעמער׳ס שלעכטע געשעפטן, האָט די יוניאָן די לעצטע יאָרן אָנגעהויבן נעמען אויף זיך אַלץ מער און מער די אחריות פאַר די געשעפט־לעכע פירונגען פון די אידישע טעאַטערס. די האַלז־שניידנדיגע קאָנ־קורענץ אין פרט פון בענעפיט־פרייזן, וואָס פלעגט טרייבן אַ צאָל טעאַטערס צו באַנקראָט שוין אין די ערשטע וואָכן פון סעזאָן, איז אָפּגעשטעלט געוואָרן אויף דער איניציאַטיווע פון דער יוניאָן, וועלכע האָט געהאָלפן איינפירן מער־וויניגער איינהייטלעכע נאָרמעס פאַר בענעפיטס און האָט אויף זיך גענומען די אויפגאַבע אכטונג צו געבן, אַז די אונטערנעמער זאָלן נאָכ־קומען די בענעפיט־נאָרמעס און ניט פאַרקויפן פאַר ביליגער. די יוניאָן האָט אויך זיך פאַרמאָסטן אויסצואוואָרצלען די דעמאָראַליזירנדיגע פּראַק־טיק פון אָנפילן דעם טעאַטער אין ליידיגע אָוונטן מיט „פּעסעס" (פריי־בילעטן, „קאָנטראַמאַרקעס"), וואָס ווערן אויסגעטיילט ממש אומזיסט אין גאַס מיט אַ נישטיג־קליינעם אָפּצאָל ביים אַריינגאַנג. עס קלינגט משונה׳דיג, ס׳איז אָבער דאָך אַ פאַקט, אַז די אידישע אַקטיאָרן־יוניאָן גיט אַכטונג, אַז די טעאַטער־אונטערנעמער זאָלן קריגן וואָס מער איינקונפט און אַז עס זאָלן ניט פאַרקלענערט ווערן די פרייזן פון דעם פּראָדוקט, וואָס די טעאַטערס שאַפן.

אין אָט־דער אומלאָגיק איז, ווי מיר האָבן געזען, פאַראַן אַ געוויסע לאָגיק. פון שלעכטע געשעפטן ליידן קודם כל די אַקטיאָרן; די קאָנקורענץ צווישן די באַזונדערע טעאַטערס פירט קודם כל צו קראַכן פון טעאַטער־אונטערנעמונגען און צו גרעסערער אַרבעטלאָזיגקייט צווישן די שוי־שפּילער. טעאַטער־באַנקראָטן האָבן נאָך אַן ערגערע ווירקונג דערמיט, וואָס זיי גראָבן אונטער דעם צוטרוי פון די בענעפיט־קליענטן צו דעם אָדער יענעם טעאַטער און צום אידישן טעאַטער בכלל, און ממילא ווערט דערמיט אונטערגעגראָבן דער סאַמע פונדאַמענט פון דעם אידישן טעאַטער.

אין די אומנאָרמאַלע באַדינגונגען פון דעם טעאַטער־וועזן איז עס דעריבער גאָר ניט קיין קרומע זאַך, וואָס די אידישע אַקטיאָרן־יוניאָן זוכט צו סטאַביליזירן דאָס טעאַטער־געשעפט אַזוי, אַז די אַקטיאָרן זאָלן ניט דאַרפן בלייבן אָן אַ קנעלונג אין מיטן סעזאָן. דאָ האַנדלט די יוניאָן ווי אַן אַגענטור סיי פאַר די אַנסאַמבל־שפּילער פון דער טרופּע, סיי פאַר די סטאַר־מענעדזשערס, וועלכע זיינען אַליין יוניאָן־מיטגלידער און וועלכע וואָלטן ניט געקאָנט אָנגיין מיטן געשעפט אָן דער אַקטיווער הילף פון דער יוניאָן. די יוניאָן פונקציאָנירט, הייסט עס, סיי ווי אַ פּראָפעסיאָנעלער

פאַראיין און סיי ווי אַ מין „רעסיוועדשיפ״ פאַר דעם כראָניש־באַנקראָטירטן טעאַטער־וועזן.

מען קאָן ניט אָפּלייקענען די פאַרדינסטן, וואָס די אידישע אַקטיאָרן־יוניאָן האָט פאַרצייכנט אויף דעם געביט פון סטאַביליזירן און נאָרמאַליזירן די געשעפט־פירונגען פון די טעאַטערס. ס׳איז אָבער אַ גרויסע פראַגע צי די מעטאָדן, וואָס די יוניאָן ווענדט אָן, ברענגען ניט דעם טעאַטער־וועזן מער שאָדן, ווי נוצן. די יוניאָן גייט אויף דעם וועג פון גרינגסטן ווידער־שטאַנד: פאַרערגערן די לאַגע פון אירע מיטגלידער, אַבי זיי זאָלן זיין באַשעפטיגט און כאָטש וויפיל ניט איז פאַרדינען. אַזוי ווי אַנדערע טעאַטער־יוניאַנס (הויפּטזאַכלעך בינע־טעכניקער און מוזיקער) באַשטייען אויף זייערע הויכע יוניאָן־נאָרמעס און ווילן בשום אופן ניט איינגיין אויף קאָמפּראָמיסן אין דעם דאָזיגן פּרט, קומט אויס, אַז די אַקטיאָרן טראָגן דעם גרעסטן טייל פון די כראָנישע דעפיציטן און דערלויבן, אַז זייערע יוניאָן־נאָרמעס זאָלן אַלץ מער און מער אַרונטער־געדריקט ווערן. טאָמער איז דאָס וויכטיג, האָבן נאָך די פירער פון דער אַקטיאָרן־יוניאָן טענות צו אַנדערע יוניאַנס אַלעמאַי יענע ווילן ניט „קאָאָפּערירן״. אין דעם „מאָרגן־זשורנאַל״ פון אַפּריל 20, 1938, שרייבט יעקב קירשענבוים דאָס פאָלגענדיגע וועגן דעם באַריכט, וואָס ר. גוסקין, פאַר־וואַלטער פון דער אידישער אַקטיאָרן־יוניאָן, האָט אָפּגעגעבן צום שלוס פון סעזאָן:

ראובן גוסקין
לאַנג־יאָריגער פאַרוואַלטער פון דער אידישער אַקטיאָרן־יוניאָן

„אין באַריכט האָט מר. גוסקין אָנגעוויזן, אַז די געשעפטן אין די טעאַטערס זיינען דוקא גוטע, נאָר עס פעלט אַ ברידערלעכע צוזאַמענ־אַרבעט מצד פון אַלע טעאַטער־יוניאַנס. די אַקטיאָרן־יוניאָן און מאַנכע

קלענערע יוניאַנס זיינען שטענדיג גרייט צו מאַכן הנחות און קאָמ־
פּראָמיסן, ווילן אָפּט די „סטעידזש־קאַרפּענטערס" (בינע־סטאָליערס)
און די מוזיקער זיך ניט בויגן און גייען אין איין ריכטונג, ניט רעכענענ־
דיג זיך מיט דער צייט און די אומשטענדן. דאָס איז אין אַלע הינזיכטן
דער גרעסטער איבל, ווייל טעאַטער־יוניאַנס דאַרפן אַרבעטן האַר־
מאָניש." [1]

דאָס איז ניט בלויז אַ באַריכט, — ס'איז אַ פּראָגראַם. די אַנדערע טעאַטער־יוניאַנס דאַרפן, הייסט עס, איינגיין אויף די זעלביגע „הנחות" און „קאָמפּראָמיסן" ווי די אידישע אַקטיאָרן־יוניאַן, דעמאָלט וועט די לאַגע זיין גערעטעוועט. אין לעצטן סך־הכל הייסט דאָס — פאַרערגערן די יוניאָן־נאָרמעס און אויסשטעלן די אַנדערע קאַטעגאָריעס טעאַטער־אַנגעשטעלטע צו דער זעלביגער אומזיכערקייט, פון וועלכער עס ליידן די אַקטיאָרן.

דער דורכשניטלעכער טעאַטער־אונטערנעמער האָט אַ פּאַרטיגע פּראָ־גראַם פון באַלאַנסירן זיין בודזשעט, און זיין פּראָגראַם פאַלט צוזאַמען, אין אירע הויפּט־שטריכן, מיט דער איינשטעלונג פון דער אידישער אַקטיאָרן־יוניאַן בנוגע „קאָאָפּעראַציע" מצד אַנדערע טעאַטער־יוניאַנס. די פּראָגראַם קאָן פאָרמולירט ווערן אומגעפער אַזוי:

1) שניידן דעם פּערסאָנאַל, די צאָל יוניאָן־אַקטיאָרן אין דער טרופּע, די צאָל אָפּיציאַנטן (אַשערס), בינע־טעכניקער, כאָריסטן, א. אַז. וו.

2) שניידן די געהאַלטן פון די הויך־באַצאָלטע שוישפּילער.

3) שניידן דעם האָנאָראַר פון די דראַמאַטורגן.

4) אָנשטעלן כאָריסטקעס אויסער דער יוניאָן צו ביליגערע געהאַלטן.

5) העכערן די בענעפיט־פּרייזן.

עס איז קלאָר, אַז די דאָזיגע פּראָגראַם איז אויסגערעכנט גרינגער צו מאַכן די לאַגע פון דעם אונטערנעמער און שווערער צו מאַכן די לאַגע פון די אַנגעשטעלטע ביים טעאַטער. די אַרבעטלאָזיגקייט אין דער אידישער אַקטיאָרן־יוניאָן און אַנדערע טעאַטער־יוניאַנס איז גרויס. דורכשניטלעך זיינען אין די טעאַטערס באַשעפטיגט ווייניגער ווי אַ העלפט פון די פּראָ־פעסיאָנעלע אַקטיאָרן. דער פּראָצענט באַשעפטיגטע מיטגלידער איז נאָך קלענער אין אַנדערע טעאַטער־יוניאַנס. שניידן דעם פּערסאָנאַל הייסט — פאַרגרעסערן דעם פּראָצענט אַרבעטלאָזיגקייט און וואַרפן אויף די באַ־שעפטיגטע אַ שווערערע לאַסט פון צאָלונגען אויף אָנצוהאַלטן די אַרבעט־לאָזיגקייט־פאָנדן פון זייערע יוניאַנס. דערלויבן דעם אונטערנעמער צו

באַשעפטיגן אַ גרעסערן פּראָצענט ניט-יוניאָן מיטגלידער הייסט — אַרונטערדריקן די לוין-נאָרמעס. שניידן די הויכע געהאַלטן פון די הויך-באַצאָלטע שוישפּילער הייסט שאַפן אַ לאַגע, וואו עס איז אוממעגלעך צו רעדן וועגן לוין-העכערונגען פאַר די ערגער-באַצאָלטע שפּילער (וואָס זיי זיינען אין דער מערהייט), ווייל קוים ווערט געשטעלט אויף דער טאָג-אָרדענונג די פראַגע פון לוין-שניטן, קאָן שוין קיין רייד ניט זיין וועגן לוין-העכערונג פאַר דער נידעריג-באַצאָלטער מערהייט. מען דאַרף דערביי געדענקען, אַז דער טעאַטער-סעזאָן איז אויסגערעכנט אויף ניט מער ווי 32 וואָכן אַ יאָר און אַז בלויז אין איינצעלנע „מזל'דיגע" פאַלן קריגן די אַקטיאָרן באַצאָלט זייער פולן געהאַלט פאַר די 32 וואָכן.

אָבער וואָס טוט מען פאָרט אויף צו סטאַביליזירן די טעאַטער-אונטער-נעמונג און באַלאַנסירן דעם בודזשעט אַזוי, אַז די טעאַטערס זאָלן קאָנען נאָכקומען זייערע פאַרפליכטונגען צו די אָנגעשטעלטע? אויב ניט אַרונטער-דריקן די יוניאָן-נאָרמעס, איז פאַראַן בלויז איין אַנדערער וועג: העכערן די פּרייזן פון בענעפיטס.

אויבן-אויף זעט דאָס אויס ווי דער בעסטער, דער גרינגסטער און דער יושר'דיגסטער וועג. מיר האָבן געזען, אַז די בענעפיט-אָרגאַניזאַציעס זיינען די ניט-ווילנדיגע „עקספּלואַטאַטאָרס" פון דעם אידישן טעאַטער. אויב עס ווערן ניט באַלאַנסירט די בודזשעטן ביי אַזאַ גרויסער באַזוכערשאַפט, איז עס בלויז דערפאַר, וואָס די בענעפיט-פאַרשטעלונגען ווערן פאַרקויפט אונטער קאָסט. די אָרגאַניזאַציעס קריגן אַריין ריינעם „פּראָפיט" פון בענעפיטס אַ סך מער ווי עס באַטרעפט די גאַנצע גראָס-איינגאַמע פון אַלע טעאַטערס. דערביי האָבן די בענעפיט-אָרגאַניזאַציעס ניט קיינע פאַר-פליכטונגען און קיין ריזיקע. זיי אינוועסטירן כמעט גאָרניט און ס'איז ביי זיי בלויז אַ פראַגע ווי גרויס עס וועט זיין דער ריינער פּראָפיט פון דער בענעפיט-אונטערנעמונג.

ווען איר רעדט אָבער מיט טעאַטער-אונטערנעמער וועגן העכערן די בענעפיט-פּרייזן, זיינען זיי ניט שטאַרק באַגייסטערט פאַר דעם פּלאַן. קיין רפואה פאַר דער כראָנישער קרענק איז דאָס ניט, ווייל דורך די העכערע בענעפיט-פּרייזן קאָן מען נאָך פאַרטרייבן די בענעפיט-קליענטן פון דעם אידישן טעאַטער און זיי אַוועקטרייבן אויף בראָדוויי [ניו יאָרקער טעאַטער-קוואַרטאַל], אין די ענגלישע טעאַטערס. דער פאַקט איז, אַז בראָדוויי האָט די לעצטע צייט אָנגעהויבן שטאַרק קאָנקורירן מיט דעם אידישן טעאַטער אין פּרט פון בענעפיטס. די דאָזיגע קאָנקורענץ ווערט געפער-

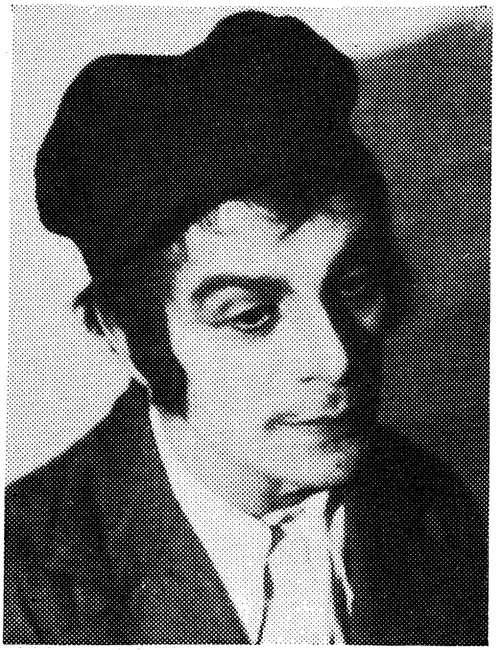
לעכער מיט יעדן יאָר און באַדראָעט ממש דעם קיום פון דעם אידישן טעאַטער.

ס'איז אָבער כדאי צו באַמערקן, אַז די קאָנקורענץ פון בראָדוויי דריקט זיך אויס ניט אין קלענערע פרייזן, נאָר אין א העכערער קוואַליטעט פון דעם פּראָדוקט. אין אַ בראָדווייער טעאַטער קאָסט אַ בענעפיט כמעט דריי מאָל אַזוי פיל ווי אין אַ אידישן טעאַטער. מען צאָלט דאָרט 60 פּראָצענט און 70 פּראָצענט און אַפילו 80 פּראָצענט פון דעם נאָמינעלן פּרייז, און דאָך געפינען זיך אַלץ מער בעלנים צו קויפן בענעפיטס אויף בראָדוויי, גיכער ווי אין אַ אידישן טעאַטער. דער שכל איז אַ פּשוט'ער: בראָדווייער בילעטן איז גרינגער צו פאַרשפּרייטן. די קוואַליטעט פון א בראָדווייער פּיעסע איז העכער, און עס ווען זיך געפינען מער בעלנים צו קויפן אַ בראָדווייער בילעט, איידער אַ בילעט צו אַ „אידישער שאָו".

טיילוויז איז דאָס דערפאַר, וואָס בראָדווייער בענעפיט־בילעטן קאָן מען פאַרשפּרייטן גרינגער צווישן די ענגליש־רעדנדיגע שיכטן פון דער אידישער באַפעלקערונג. אָבער דאָס איז ניט דער אַנטשיידנדיגער מאָמענט, ווייל די אידישע בענעפיט־אָרגאַניזאַציעס אָפּערירן סיי צווישן די אידיש־רעדנדיגע, סיי צווישן די ענגליש־רעדנדיגע שיכטן. און אויב אין איין פאַל איז עס גרינגער צו פאַרקויפן אַ בילעט צו אַן ענגלישער פאָרשטעלונג, איז עס אין אַ צווייטן פאַל שווערער צו פאַרקויפן בראָדווייער בענעפיט־בילעטן צווישן די אידיש־רעדנדיגע שיכטן. די פראַגע איז דאָ — וועגן דער קוואַליטעט פון דעם פּראָדוקט. אַ בראָדווייער פּיעסע איז געוויינטלעך בעסער געשפּילט, בעסער אויפגעפירט און האָט אַ גרעסערן רייץ פאַר דעם טעאַטער־גייער, איידער די סקאַרבאָווע, טויזנט מאָל ווידערהאָלטע „אידישע שאָו".

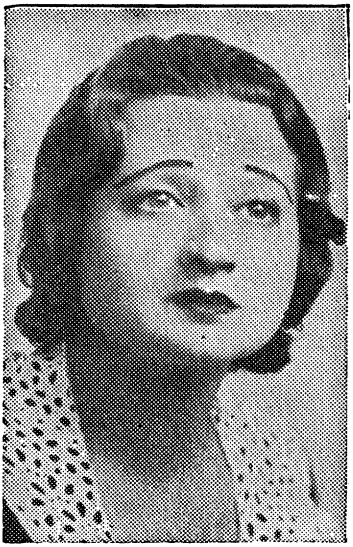
עס איז קיין פראַגע ניט, אַז די דיספּראָפּאָרציע צווישן די בענעפיט־פּרייזן און די פּראָדוקציע־קאָסטן פון אידישן טעאַטער איז אין דער גרעסטער מאָס פאַראַנטוואָרטלעך פאַר דער קראַנקער עקאָנאָמישער לאַגע פון אידישן טעאַטער. עס איז אויך קלאָר, אַז די לאַגע קאָן ניט נאָרמאַליזירט ווערן אַנדערש ווי דורך אַ פאַרגרעסערונג פון דער טעאַטער־איינקונפט אויף דעם חשבון פון די אומנאָרמאַל־גרויסע „פּראָפיטן" פון די בענעפיט־אָרגאַניזאַציעס. אָבער פאַרגרעסערן די בענעפיט־פּרייזן קאָן מען ניט ביי דער איצטיגער נידעריגער קוואַליטעט פון דעם אידישן טעאַטער־פּראָדוקט. כדי די פאַרגרעסערונג זאָל זיך באַרעכטיגן, מוז אומבאַדינגט געהויבן ווערן די קוואַליטעט פון דער אידישער טעאַטער־פאָרשטעלונג.

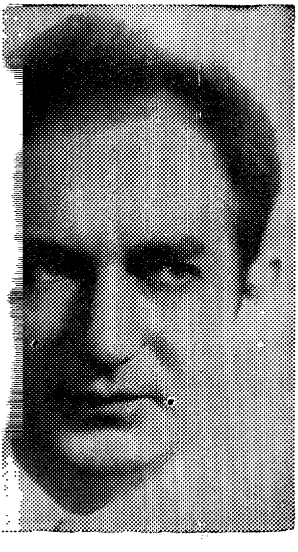
באַרימטע שוישפּילער אין באַרימטע ראָלן

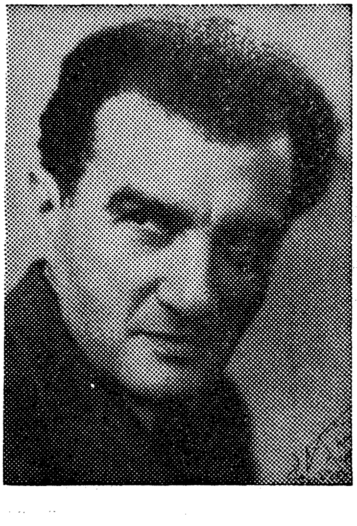


אויבן: סעמועל גאָלדינבורג — רפאל פרידלענדער אין יעקב גאָרדינ'ס „קרייצער סאָנאַטאַ"
יעקב בן-עמי — לוי יצחק אין פּרץ הירשביינ'ס „גרינע פעלדער"
אונטן: יוסף בולאָוו — פּישקע דער קרומער (לויט מענדעלע מוכר ספרים)
ציליע אַדלער — צינע אין „גרינע פעלדער"

אַנגעזעענע אידישע



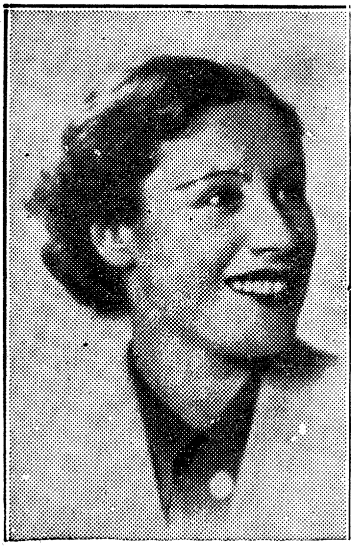


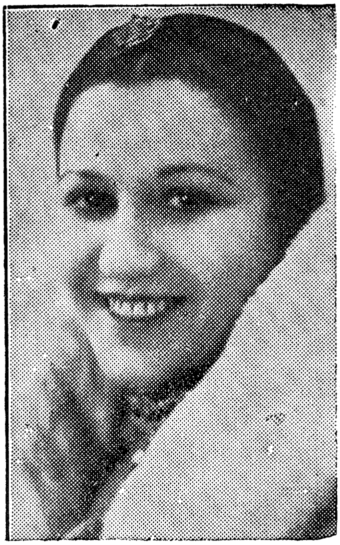


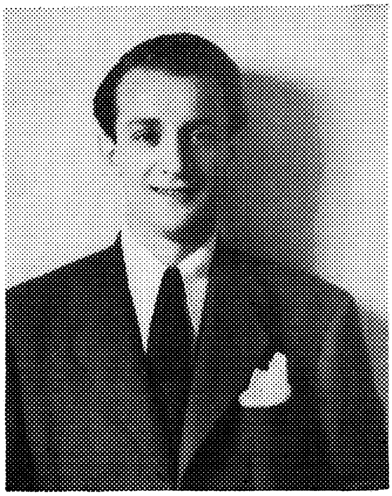
אויבן : בערטאַ גערסטין, ציליע אַדלער, דזשי

אונטן : מנשה סקולניק, סעמועל גאָלדינבורג

ער אין אַמעריקע







ּלי פּיקאָן, מריב קרעסין, דינה האַלפּערן

ידאָר קעשיר, אהרן לעבעדעוו, לעאָ פּוקס

אויבן : יוסף רומשינסקי, אַלעקסאַנדער אָלשאַנעצקי, שלום סעקונדאַ

אונטן : אברהם עלשטיין, איליא טרילינג, משה ראוך

אַט־דאָ ליגט דער פונדאַמענטאַלער פעלער אין דער פּאָליטיק פון דער אידישער אַקטיאָרן־יוניאָן: אַנשטאָט צו אַרבעטן אין דער ריכטונג פון הויבן די קוואַליטעט פון דער אידישער טעאַטער־פאָרשטעלונג און ממילא — די חשיבות פון דעם אידישן טעאַטער, אַרבעט זי גאָר אין דער ריכטונג פון פאַרערגערן די יוניאָן־נאָרמעס פון די טעאַטער־אָנגעשטעלטע. זי נעמט אָן, ווי אַן אומפאַרמיידלעכע לאַגע, די ערגערע קוואַליטעט פון דעם אידישן טעאַטער־פּראָדוקט, אין פאַרגלייך מיט דעם בראָדוויי־ער, און זי האַלט, צו־זאַמען מיט די אונטערנעמער, אַז עס איז געפערלעך צו העכערן די בענעפיט־פּרייזן, ווייל די בענעפיטס קאָנען נאָך אַנטליפן אויף בראָדוויי.

ווי אַזוי קאָן רעאַליזירט ווערן די געווינטשטע פאַרבעסערונג אין דער קוואַליטעט פון דער אידישער טעאַטער־פאָרשטעלונג?

די פראַגע לאָזט זיך ברייט דיסקוטירן, אָבער קודם כל זאָל פעסט־געשטעלט ווערן דער פאַקט, אַז די אידישע אַקטיאָרן־יוניאָן האָט גאָרנישט ניט אונטערגענומען אין דער דאָזיגער ריכטונג. פאַרקערט, די אַקטיאָרן־יוניאָן האָט געהאָלפן און העלפט אָנהאַלטן גראָד די לאַגע אין אידישן טעאַטער, וואָס פירט אומפאַרמיידלעך צו אַ דעגראַדירונג פון דער קוואַלי־טעט פון אַ אידישער טעאַטער־פאָרשטעלונג. בעת די יוניאָן האָט „גענומען אַ האַנט" אין די געשעפטלעכע פירונגען פון די טעאַטערס, בלייבט זי אָבער פולשטענדיג גלייכגילטיג צום אינהאַלט פון אידישן טעאַטער, צום מין פּיעסן, וואָס ווערן דאָרט געשפּילט און צום אופן, ווי די פּיעסן ווערן גע־שפּילט און אויפגעפירט. די דיקטאַטור אין פּרט פון אויסוואַל פון פּיעסן און אופן פון אויפפירונג געהערט אינגאַנצן דעם סטאַר־מענעדזשער, און דער סטאַר־מענעדזשער איז נאָר דערפאַר סטאַר־מענעדזשער, וואָס ער האָט די פולע פרייהייט צו פאַרקריפּלען פּיעסן און פאָרשטעלונגען אַזוי, אַז די גאַנצע פּיעסע זאָל זיך דרייען אַרום אים. אַזעלכע סטאַריסטישע אַמביציעס זיינען ניט פרעמד אויך דעם אַמעריקאַנער טעאַטער, אָבער אין דער אידישער טעאַטער־פּראַפעסיע גילטן פאָרט ניט אַזוינע הויכע נאָרמען פון קוואַליטעט, ווי אויף בראָדוויי. שונד פון דעם גרעבסטן סאָרט — דאָס איז דער כלל אין אידישן טעאַטער. דער אידישער שונד איז אָנגעמאָסטן ניט בלויז אויף דעם מאַסן־צושויער, נאָר טאַקע אויך (און אפשר הויפּט־זאַכלעך) אויף די געשמאַקן פון דעם סטאַר. אויף דעם זיינען די סטאַרס דערצויגן, און צו קיין אַנדערע זאַכן האָבן זיי קיין גוסט ניט.

די שולד וואַרפט מען געוויינטלעך אויף דעם „עולם־גולם". עס גילט אין אידישן טעאַטער אַן איינשטעלונג, אַז „וואָס ערגער אַלץ בעסער", אַז

נאָר מיט דעם גרעבסטן שונד און די מיאוס׳טע תנועות קאָן מען אויסנעמען ביים אידישן טעאַטער־צושויער. ממילא הערשט אַ שטענדיגער ריס צווישן די „ליטעראַרישע" דראַמאַטורגן און דעם אידישן מאַסן־טעאַטער. אין דעם אידישן מאַסן־טעאַטער ווערט איצט כמעט קיינמאָל ניט אויפגעפירט קיין פיעסע פון די אַנגעזעענע שעפערישע דראַמאַטורגן. דער רעפערטואַר פאַרן אַפערעטן־ און מעלאָדראַמע־טעאַטער ווערט געליפערט פון אַ האַלב טוץ שונדיסטן, וואָס האַלטן אין איין איבערניצעווען די צוויי־דריי שאַבלאָנען פון דער אידישער אַפערעטע און מעלאָדראַמע. דאָס וואָס דער שונדיסט דערשרייבט ניט, ווערט אַריינגעשריבן פונעם „סטאַר", וועלכער לייגט קנאַפע אַכטונג אויף דעם דראַמאַטורג׳ס טעקסט און פאַרפּאַטשקעט די פאַרשטעלונג מיט „אייגענע געמאַכטע" גראָבקייטן, מיאוס׳ע וויצן, און ווייךשענק נומערן.

די אונטערנעמער טענה׳ן אַפּט, אַז זיי מוזן שפּילן אַט־די ביליגע שטיק, ווייל זיי קריגן ניט קיין בעסערע פּיעסן. דער אמת איז, אַז די שעפערישע דראַמאַטורגן האָבן זיך שוין לאַנג מיאש געווען וועגן דעם שונד־טעאַטער און האַלטן אַן אַ סנאָבישן באַיקאָט געגן דער אַפערעטע און דער מאַסן־מעלאָדראַמע. אַט־דער סנאָביזם נעמט זיך אין אַ גרויסער מאָס דערפון, וואָס אונזערע שעפערישע דראַמאַטורגן האָבן אין עצם אַן אינטעליגענטישע אָריענטאַציע בנוגע דעם אידישן טעאַטער־צושויער. זיי אידעאַליזירן אים צופיל, ווען זיי מיינען, אַז ער איז פּייאיג ווי געהעריג צו רעאַגירן אויף זייערע „ליטעראַרישע" שאַפונגען, וועלכע זיינען אין דער אמת׳ן אויסגערעכנט אויף די מער־קולטיווירטע געשמאַקן און עמפינדלעכקייטן פון דער אידישער אינטעליגענץ. עס איז זעלבסט־נאַרעריי צו אידעאַליזירן דעם אידישן מאַסן־צושויער און זאָגן, אַז ער וועט גיין זען „קונסט" מיט דעם זעלביגן חשק ווי שונד. די באַציאונג פון די ליטעראַטן און אינטעליגענטן איז אין דעם דאָזיגן פּרט אַ שמאָלע און אַ גאוה׳דיגע. די שעפערישע דראַמאַטורגן שרייבן פּאַרט ניט קיין מאַסן־פּיעסן. דער ניווֹאָ פון דעם אידישן מאַסן־צושויער איז נידעריגער ווי פון דעם ניט־אידישן פּשוט דערפאַר, וואָס אין אידישן טעאַטער גייען אַזוינע פאָלקס־שיכטן, וואָס ביי די אַמעריקאַנער ווייסן זיי גאָרנישט מיט וואָס מען עסט אַ טעאַטער־פאָרשטעלונג. עס פאָדערט זיך מצד די דראַמאַטורגן אַ געוויסער גראַד צופּאַסונג צום אידישן מאַסן־צושויער, — ניט אין דער ריכטונג פון ביליגקייט און גראָבקייט, נאָר אין דער ריכטונג פון דער גוט־געמאַכטער, גוט־פאַבריצירטער מאַסן־פאַרוויילונג, וואָס זאָל דאָך האָבן עפּעס דערהויבנדיגס.

די אידישע אַקטיאָרן־יוניאָן וואָלט געקאָנט און געדאַרפט נעמען די איניציאַטיווע סיי צו פאַרגרעסערן די איינקונפט פון די טעאַטערס און סיי צו הויבן די קוואַליטעט פון דער אידישער טעאַטער־פאָרשטעלונג אין אַלע ריכטונגען פון דער טעאַטער־קונסט, — פּיעסע, רעזשי, שוישפּיל, מוזיק, אויסשטאַטונג. בלויז דורך הויבן די קוואַליטעט פון אידישן טעאַטער קאָן באַגעגנט ווערן די קאָנקורענץ פון דעם אַמעריקאַנער טעאַטער. דער אַמעריקאַנער־געבוירענער דור אידישע צושויער, וועלכער ווערט איצט פּאַקטיש פאַריאָגט פון אידישן טעאַטער דורך דער נידעריגער קוואַליטעט פון די פאָרשטעלונגען, קאָן געבראַכט ווערן אין אידישן טעאַטער נאָר דורך באַהעפטן די ספּעציפיק פון דער אידישער בינע מיט דער מאָדערנער טעאַטער־קולטור. מיר האָבן געזען וויפיל כבוד און אַנזען פאַרן אידישן טעאַטער עס האָט געשאַפן דער „אַרטעף" און דער אידישער קונסט־טעאַטער מיט זייערע קינסטלעריש־ווירדיגע און באַדייטנדיגע אויפפירונגען. דער אידישער מאַסן־טעאַטער, דער אַזוי־גערופענער „שונד־טעאַטער", וואָלט זיך אויך געקאָנט און געדאַרפט דערוועקן אַן ענלעכע הויכע רעפּוטאַציע. די אידישע אָפּערעטע און מעלאָדראַמע מוזן ניט זיין אַזוי האַמעטנע־פּרימיטיוו, אַזוי גראָב־שונדיסטיש, אַז זיי זאָלן ביי דער אידישער יוגנט אַרויסרופן אַ חוזק־באַציאונג אַנשטאָט אינטערעס און רעספּעקט. קאָן מען דען אויף דעם געביט פון דער אָפּערעטע ניט באַווייזן די זעלביגע קוואַליטעט, די זעלביגע קאָמבינאַציע פון אידישקייט און טעאַטראַלישער מייסטערשאַפט, ווי אויפן געביט פון דער פאָלקס־דראַמע? אויף בראָדוויי האָט די אָפּערעטע זיכער ניט קיין קלענערע חשיבות איידער די ערנסטע פּיעסע, אָבער אין אידישן טעאַטער איז „אָפּערעטע" געוואָרן אַ סינאָנים פאַר שטות, גראָביאַנישקייט און אַלטמאָדישן שונד, וואָס מאָדערנע אַמעריקאַנער קאָנען דערפון בלויז חוזק מאַכן.

די אידישע אַקטיאָרן־יוניאָן, וואָס נעמט אויף זיך אַזאַ גרויסע מאָס אחריות פאַר דער עקאָנאָמיק פון דעם אידישן טעאַטער, וואָלט געקאָנט און געדאַרפט אויף זיך נעמען די אחריות אויך פאַר אַ מער נאָרמאַלער געזעלשאַפטלעכער באַציאונג צווישן די בענעפיט־אָרגאַניזאַציעס און דעם טעאַטער. סוף כל סוף האָבן ניט די בענעפיט־אָרגאַניזאַציעס — וואָס דאָס איז כמעט די גאַנצע אידישע געזעלשאַפטלעכקייט — קיין שום אחריות פאַר דעם טעאַטער, וואָס העלפט זיי שאַפן אַזאַ באַדייטנדיגע סומע און דורכדעם דערפילן זייערע וויכטיגע פילאַנטראָפּישע און אַנדערע געזעלשאַפטלעכע פונקציעס. עס איז אַ באַציאונג פון „שלאָג זיך קאָפּ אין וואַנט".

די בענעפיט־אָרגאַניזאַציעס זאָרגן ווייניג, וואָס די אידישע אַקטיאָרן און אַנדערע טעאַטער־אַנגעשטעלטע קאָנען קיין לעבן ניט מאַכן, און זיי זאָרגן נאָך ווייניגער פאַר דעם, וואָס דער אידישער טעאַטער דעגראַדירט קינסטלעריש און קולטורעל. די אַקטיאָרן־יוניאָן קאָן אָבער ניט און טאָר ניט בלייבן גלייכגילטיג צו אַזאַ לאַגע. אַ פאַרזוך דאַרף געמאַכט ווערן אַרויפצולייגן אויף דער אידישער געזעלשאַפטלעכקייט אַ טייל פון דער אחריות סיי פאַר דעם עקאָנאָמישן, סיי פאַר דעם קינסטלעריש־קולטורעלן צושטאַנד פון דעם אידישן טעאַטער.

די אַקטיאָרן־יוניאָן וואָלט, מיט דער הילף פון אַנדערע קולטור־געזעלשאַפטלעכע כחות, געקאָנט געפינען מיטלען צו סטימולירן אַ העכערע קוואַליטעט פון דער אידישער טעאַטער־פאָרשטעלונג, ווען עס וואָלט ביי דער יוניאָן בכלל געווען גילטיג די איינשטעלונג, אַז זי דאַרף אויף זיך נעמען די אחריות אויך פאַר דער קינסטלערישער קוואַליטעט פון אידישן טעאַטער. צום באַדויערן איז דאָרט אַזאַ איינשטעלונג ניטאָ, און די „הילף", וואָס די אידישע אַקטיאָרן־יוניאָן באַט אָן דעם אידישן טעאַטער, איז אומקום־הילף, ס'איז די „הילף" פון דעגראַדירן די יוניאָן־נאָרמעס און פאַראייביגן די איבערהערשאַפט פון דעם אומקולטורעלן סטאַר, דעם שונד־שמירער און דעם בינע־פאַרטאַטש. עס פאָדערט זיך אַ דראַסטישער קער אין דער פאָליטיק פון דער אידישער אַקטיאָרן־יוניאָן אויף געזונט צו מאַכן דעם אידישן טעאַטער און אים ראַטעווען פון — זיך אַליין. זאָל נאָר די אַקטיאָרן־יוניאָן נעמען די איניציאַטיווע אין דער דאָזיגער ריכטונג, און עס וועלן זיך געפינען גענוג געזעלשאַפטלעכע כחות, וואָס וועלן מיט איר קאָאָפערירן אויף דעם דאָזיגן געביט.

וועגן קולטורעלן מצב פון אידישן טעאַטער

(פּאָלעמיק)

צוויי פאַרקערטע מיינונגען וועגן אידישן טעאַטער. — דר. מוקדוני'ס גרויזאַמער אויספיר. — הלל ראָגאָף האַלט, אַז אַלץ איז אין אָרדענונג. — די גוטע און שלעכטע זייט פון טראַדיציאָנאַליזם.

קיין סעזאָן אין אידישן טעאַטער איז ניט פאַרפול אָן א דיסקוסיע אין דער פּרעסע וועגן דעם קריזיס פון דער אידישער בינע. און הגם אַזעלכע דיסקוסיעס האָבן גאָר אַ קנאַפּע ווירקונג אויף דעם טעאַטער־וועזן, זיינען זיי אָבער אַ באַוויז פון דעם אומגעזונטן צושטאַנד פון אידישן טעאַטער אין אַמעריקע. בדרך כלל איז די אידישע אינטעליגענץ אומצופרידן מיט אונזער טעאַטער און שטאַרק פּעסימיסטיש בנוגע זיין צוקונפט. אָבער אין דער טעאַטער־פּראָפעסיע און טיילווייז אין דער פּרעסע הערט מען אַזעלכע דערווידערונגען: 1) אייגענט־לעך איז גאָרניט דער מער מיטן אידישן טעאַטער; 2) עפּעס איז יאָ דער מער, אָבער מען טאָר ניט קריטיקירן דעם אידישן טעאַטער, ווייל דאָס גראָבט אונטער דעם צוטרוי פון עולם צו דער אידישער בינע; 3) דער קריזיס פון אידישן טעאַטער איז ניט קיין קינסטלערישער, נאָר אַ רייך־עקאָנאָמישער, און ווען מען זאָל נאָר קאָנען דורכקומען מיט די פּראָפעסיאָ־נעלע פאַראייניגען (יוניאָנס) פון די בינע־טעכניקער, מוזיקער א. אַז. וו., וואָלט געוואָרן אויס קריזיס.

אַט־די דיסקוסיע וועגן דעם צושטאַנד פון אידישן טעאַטער האָט גע־קראָגן אַ מעלאָדראַמאַטישע פאַרשפיצונג דורך צוויי אַרויסטריטן אין דער אידישער פרעסע. ס׳איז כדאי זיך אָפּצושטעלן אויף די דאָזיגע אַרויסטריטן סיי צוליב די אַרויסגערוקטע שטאַנדפּונקטן און סיי צוליב די פּאַרטיידיגער פון די צוויי פאַרקערטע שטאַנדפּונקטן. דר. א. מוקדוני איז אַ געאַכטעטער טעאַטער־קריטיקער, וואָס צו זיין מיינונג וועגן טעאַטער הערט מען זיך צו. הלל ראָגאָף פאַרנעמט אַ גאַר וויכטיגע פּאָזיציע אין דער גרעסטער אידישער צייטונג, „פאָרווערטס״, און איז, צוזאַמען מיטן „פאָרווערטס״, אַן אָפּלאָג פון דעם אידישן שונד־טעאַטער.

די שטעלונג פון אַט־די צוויי פּובליציסטן איז וויכטיג אויך דערמיט, וואָס ביידע פאַרטרעטן זיי ברייט־אָנגענומענע, הגם היפוכ׳דיגע, שטאַנד־פּונקטן בנוגע דעם אידישן טעאַטער אין אַמעריקע.

אין „אידישן קעמפער״ פון 10טן אָקטאָבער, 1941, איז דר. מוקדוני אַרויסגעטראָטן אין דער ראָל פון דעם אומדערבאַרעמדיגן פּראָקוראָר, וואָס מאָלט דעם אָנגעקלאָגטן (דעם אידישן טעאַטער, הייסט עס) מיט די שוואַרץ־סטע פאַרבן. עס כאַפּט אַזש אָן אַן אימה פון דעם פּראָקוראָר׳ס גרויזאַמער לאָגיק און פון זיינע אום׳ברחמנות׳דיג־ריכטיגע באַווייזן און אַרגומענטן. עס דאַכט זיך, אַז דער הימל איז ווירקלעך ביי דער ערד און אַז דער אידישער טעאַטער איז פאַרביי. מיט אַ שווערן געמיט וואַרט איר, אַז די דזשורי, דער געריכט פון די געשוואוירענע, זאָל — נאָך אַזאַ פאַרניכטנדיגער אָנקלאַגע — אַרויסטראָגן דעם אורטייל — שולדיג.

אָבער די מעלאָדראַמאַטישע געריכט־סצענע איז נאָך ניט געענדיגט. אַט טרעט אַרויס דער פאַרטיידיגער. אייך איז שווער אויפן האַרצן. איר גלויבט ניט, צי מען קאָן גאָר בייקומען די אייזן־פעסטע אָנקלאַגע, וואָס דער פּראָקוראָר האָט אויפגעבויט. נאָר אין דער מאָס ווי איר לייענט הלל ראָגאָף׳ס אַרטיקל אין „פאָרווערטס״ פון 16טן אָקטאָבער, 1941, ווערט איר דורכ־געדרונגען מיט דעם זעלביגן געפיל ווי אַ צושויער ביי אַ מעלאָ־דראַמאַטישער געריכט־סצענע: פּונקט נאָך פּונקט צעגלידערט ער דעם פּראָקוראָר׳ס אָנקלאַגע און מאַכט דערפון פּיפּקע. מיט יעדן נייעם קלאַפּ זיינעם ווערט צעשמעטערט נאָך אַן אַרגומענט און דיסקרעדיטירט נאָך אַן עדות פון דער אָנקלאַגע, ביז די גאַנצע אָנקלאַגע קריגט גאָר אַן אַנדער פּנים. דער אָנגעקלאָגטער, וואָס איז דאַכט זיך נאָר־וואָס געווען שוואַרץ ווי דער טייוול, זעט איצט אויס וויס ווי אַ מלאך.

נאָר ווען איר ווערט פאַרטיג מיטביידע אַרטיקלען, כאַפּט איר זיך, אַז ביידע שרייבער צוזאַמען האָבן פאַר אייך אָפּגעשפּילט אַ מעלאָדראַמאַטישע סצענע און אַז ביידע צוזאַמען האָבן זיי געשאַפן אַ פאַלש בילד, וואָס שטימט ניט מיט דערווירקלעכקייט. די פּראָבלעם פון אידישן טעאַטער אין אַמעריקע איז אויף ביידע זייטן אַזוי פאַראיינפאַכט געוואָרן (ביי דר. מוקדוני׳ן — צום שלעכטן, ביי הלל ראָגאָף׳ן — צום גוטן), אַז אַנשטאָט אַ דיאַגנאָז און אַן אַנאַליז באַקומט זיך אַן „עפעקט״, אַ מעלאָדראַמאַטישער רושם.

צום באַדויערן זיינען אָט־די צוויי עקסטרעמע מיינונגען וועגן אידישן טעאַטער כאַראַקטעריסטיש ניט בלויז פאַר די צוויי דערמאָנטע שרייבער, נאָר פאַר די ברייטע קרייזן פון דער אידישער אינטעליגענץ. אָדער מען מאַכט אינגאַנצן אַוועק מיט דער האַנט דעם אידישן טעאַטער ווי עפּעס אַ פאַרזעעניש, ווי אַן אומרייניגקייט; אָדער מען מאַכט אַוועק אינגאַנצן די קריטיק געגן אידישן טעאַטער ווי אַן אויסדרוק פון בייזוויליגקייט און אינטעליגענטישער גאוה.

וואָס פאַר אַ פּנים באַקומט דער אידישער טעאַטער אונטער אַזאַ מעלאָ־דראַמאַטיש־היפּוכ׳דיגער באַלייכטונג? לאָמיר צוערשט געבן דאָס וואָרט דעם פּראָקוראָר. דר. א. מוקדוני שרייבט:

„ביי אונז איז גאָרניט שייך צו רעדן וועגן אַ טעאַטער־קריזיס.
„ביי אונז דאַרף געשטעלט ווערן די פראַגע — צי האָבן מיר אַ טעאַטער בכלל?
„און יעדער קאָמפּעטענטער טעאַטער־מענטש וועט זיך אויף אַ רגע ניט פאַרטראַכטן און וועט אייך ענטפערן קלאָר און שאַרף —
„מיר האָבן ניט קיין טעאַטער.
„מיר האָבן ניט קיין טעאַטער, ווייל מיר האָבן ניט פּשוט דעם קינסטלעריש־מענטשלעכן שטאָף, פון וועלכן מען קאָן שאַפן אַ היינטיגע אויפפירונג, אַ מאָדערנע פאָרשטעלונג.
„מיר האָבן כמעט ניט קיין היינטיגע שוישפּילער, מיר האָבן ניט קיין היינטיגן אידישן רעזשיסאָר, מיר האָבן ניט קיין היינטיגן אידישן מאָלער, מיר האָבן ניט קיין היינטיגן אידישן מוזיקער, מיר האָבן ניט קיין היינטיגן אידישן כאָרעאָגראַף און מיר האָבן ניט קיין היינטיגע אידישע דראַמע (מיר האָבן היינטיגע דראַמעס אויף פּאָליצעס).״

און טאָמער וועט איר אַ טראַכט טאָן, אַז מען קאָן ניט אַריינוואַרפן אַלע אידישע טעאַטערס אין איין קאָשעק, אַז מען מוז פאָרט ציען אַ ליניע צווישן דעם אידישן קונסט־טעאַטער און די אַזוי־גערופענע שונד־טעאַטערס, פאַרלויפט אייך דר. מוקדוני דעם וועג און ווייזט אָן, אַז

„מאָריס שוואַרץ איז אין עצם אַ טיפּישער סטאַר פון אַלטן שניט, אַ סטאַר, וואָס האַלט, אַז כולו שלו, אַלץ איז זיינס, אי די הויפּט־ראָלע, אי די רעזשי און אַפילו די דראַמע גופא...

„אין די לעצטע יאָרן האָט ער איינגעשטעלט איינמאָל פאַר אַלע־מאָל אַ שאַבלאָן פאַר אַ ספּעקטאַקל און האַלט זיך ביי דעם דאָזיגן שאַבלאָן שוין קאַרגע צען יאָר. ער צעשעטקעוועט אַ ראָמאַן, וואָס האָט אַ דער־פאַלג, אין אַ פּאָר טוץ קורצע סצענעס, הייסט דער מוזיק צושפּילן דאָ און דאָרט, די אַקטיאָרן און אַ פּאָר יונגע מיידלעך צוצוטענצלען, ער באַשטעלט שרייענדיגע דעקאָראַציעס, וואָס האָבן כמעט ניט קיין פאַרבינדונג מיט דער דראַמע, ער הייסט דעם ממונה אויף דער עלעק־טרישער באַלייכטונג צו מאַכן „שטימונג“, לאָזט אַ דריי־בינע זיך דרייען אויף בייז־וואונדער און אַזוי טומלט ער אָפּ דריי שעה.“

ניט־ווילנדיג ווערט איר מיטגעריסן מיט דעם אימפּעט און טויטלעכער טרעפלעכקייט פון אָט־דער אָנקלאַגע. און באמת: וויפיל מאָל איז אייך אַליין אויסגעקומען זיך אָפּצועסן ס׳האַרץ פון די קולטורלאָזע שטריכן און מאַנירן פון דער אידישער בינע? וויפיל מאָל האָט איר זיך געשעמט פאַר די שוישפּילער, וואָס שפּילן אַ בורלעסקירטע פּאַראָדיע אויף שלעכטער מעלאָדראַמע, נאָר זיי טוען דאָס מיט אַן ערנסטן פּנים און מיט קולטורלאָזער תמימות? וויפיל מאָל איז אייך אויסגעקומען צו לאַכן מיט ביטערן חוזק וועגן דער „רעזשי“ פון אידישע שונד־פּיעסן, וואו דער איינציגער „רעזשי־סאָרישער פּרינציפּ“ איז געווען די הפקרות פון דעם סטאַר און זיין מאָנאָ־פּאָליזירן פאַר זיך די גאַנצע אויפמערקזאַמקייט און די „פּראָזשעקטאָרס“ פון דער פאָרשטעלונג? דאָס נעמלעכע וועגן די וואולגאַרע, געשמאַקלאָזע דעקאָראַציעס, וואָס רייסן די אויגן מיט זייערע איבלדיג־שרייענדיגע פאַרבן און קוויטן; דאָס נעמלעכע — וועגן די אָפּגעריבענע שטאַמפּן אין די טענץ פון די כאָריסטקעס און די אומפאַרשעמט־„געבאָרגטע“ מעלאָדיעס אין דער מוזיק. וועגן דער „דראַמע“ איז אָפּגערעדט: פון די ערגסטע שונד־טראַנטעס פון דער וועלטלעכער בינע האָט דער אידישער טעאַטער אַנטנומען דאָס סאַמע ערגסטע.

און ווי ווייט פון דעם אמת איז דער פּראָקוראָר מוקדוני בנוגע מאָריס שוואַרצ׳ן און זיין קונסט־טעאַטער?

היינט פאַרוואָס זאָלן מיר ניט מיטגיין מיט דעם דר. מוקדוני ביז אַרונ־טער און ניט מסכים זיין מיט זיין אויספיר, אַז „מיר האָבן ניט קיין טעאַטער“?

פשוט דערפאַר, וואָס דאָס וואָלט געווען אַן אַבסורד: מיר האָבן יאָ אַ

טעאַטער. נישט נאָר איז פאַראַן אַ אידיש טעאַטער־וועזן אין דעם פיזישן זין, אין דעם זין פון טעאַטער־געביידעס, אונטערנעמונגען, אויפפירונגען, פיעסן, אַקטיאָרן און העכער אַ מיליאָן אידישע צושויער אַ יאָר, — מיר האָבן אַ אידישן טעאַטער אויך אין דעם זין פון סטיל און אַן אייגענעם אידישן פּנים.

צי מיר זיינען צופרידן מיט דעם מין טעאַטער, וואָס מיר פאַרמאָגן, איז אַן אַנדער פראַגע. געוויס זיינען מיר ניט צופרידן. מיר זיינען גרייט מסכים צו זיין מיט דר. מוקדוני׳ן בנוגע די אַלע פעלערן, וואָס ער רעכנט אויס, און מיר וואָלטן אפשר געקאָנט מאַכן דעם צעטל נאָך לענגער. דערפון איז אָבער בשום אופן ניט געדרונגען, אַז מיר קאָנען זיך פאַרגינען די גאוה פון אויסדרייען זיך מיטן רוקן צום פאַראַנענעם אידישן טעאַטער נאָר דערפאַר, וואָס ער קומט ניט נאָך אונזערע געשמאַקן, צי די נאָרמעס פון אַ „היינטיגער אויפפירונג״ און אַ „מאָדערנער פאָרשטעלונג״.

און אויב דער חשוב׳ער דר. מוקדוני איז גרויזאַם־מעלאָדראַמאַטיש אין זיין אויספיר, אַז מיר האָבן בכלל ניט קיין אידישן טעאַטער, איז ער פונקט אַזוי מעלאָדראַמאַטיש אין זיין פאַראיינפאַכן די פּראָבלעם, אין וואַרפן די גאַנצע שולד פאַר דעם קלאָגעדיגן צושטאַנד פון דער אידישער טעאַטער־קולטור (צי קולטורלאָזיגקייט) אויף מר. ראובן גוסקין, פאַרוואַלטער פון דעם אידישן אַקטיאָרן־פאַראיין, און אויף דער זשמעניע אידישע טעאַטער־קריטיקער און רעפּאָרטערס. דר. מוקדוני שטעלט די פראַגע:

> „ווי אַזוי איז עס געקומען דערצו? ווי אַזוי איז דער אידישער טעאַטער אין דער גרעסטער שטאָט אין דער וועלט אינגאַנצן אָפּ־געריסן געוואָרן פון דער היינטיגער טעאַטער־וועלט און פון דער היינטיגער טעאַטער־קונסט?״

און ער ענטפערט פּראָקוראָריש:

> „די הויפּט־שולדיגע אין דעם זיינען — די אַקטיאָרן־יוניאָן, די פּרעסע און די אומגליקלעכע, ניט־קאָמפּעטענטע טעאַטער־קריטיק.״

זייער און זייער איינפאַך. עס בלייבט נאָר צו געפינען פונקט אַזאַ „איינפאַכע״ דערקלערונג פאַר דעם מצב פון דער אידישער פּרעסע און פאַר דעם צושטאַנד פון דער אידישער קולטור בכלל, און מיר וועלן מער ניט האָבן קיין קאָפּ־דרייענישן. ווייל אויב מען קאָן אָנווייזן אויף די „הויפּט־שולדיגע״ אין פּערזענלעכן זין, קאָן דאָך די גאַנצע פּראָבלעם געלייזט ווערן דורך מאַכן גוסקינ׳ען פאַר אויס פאַרוואַלטער פון דער אַקטיאָרן־יוניאָן און דעם צי יענעם קריטיקער — פאַר אויס קריטיקער.

ווידער האָבן מיר ניט קיין וועזנטלעכע אויסזעצונג געגן דר. מוקדוני׳ס נעגאַטיווער אָפּשאַצונג פון מר. גוסקינ׳ען, צי פון דער אידישער פּרעסע און טעאַטער־קריטיק. מען קאָן פולשטענדיג מסכים זיין מיט מוקדוני׳ן, אַז גוסקין איז „אַ פּייאיגער פאַלקס־מענטש, אָבער אַ פאַר־וויסן און פאַר־שטענדעניש פאַר דער זאַך". מען קאָן גיין נאָך וויטער און זאָגן, אַז גוס־קינ׳ען געפעלט דער טיפּ טעאַטער, וואָס שאַקירט דעם עמפּינדלעכן, קול־טורעלן מענטשן און אַז גוסקין פילט ניט די באַדערפעניש צו הויבן די קוואַליטעט פון דעם אידישן טעאַטער.

אָבער דערפון איז בשום אופן ניט געדרונגען, אַז גוסקין האָט געשאַפן אַט־דעם טיפּ טעאַטער. דער פאַרוואַלטער פון דער אַקטיאָרן־יוניאָן וואָלט זיך לאַנג ניט געקאָנט האַלטן, ווען די גאַנצע טעאַטער־פּראָפעסיע וואָלט געצויגן אין אַ פאַרקערטער ריכטונג. צום באַדויערן, איז ניטאָ אַזאַ ריס צווישן דער טעאַטער־פּראָפעסיע און גוסקינ׳ס אַנשויאונגען. מיר האָבן דאָ צו טאָן ניט מיט דער פּערזאָן גוסקין, נאָר מיט גוסקיניזם.

דאָס זעלביגע — וועגן דער קאָמערציעלער אידישער פּרעסע. ס׳איז שונד פון איין זייט און שונד פון דער אַנדערער זייט. ס׳איז אויף ביידע זייטן — אַן אָריענטאַציע אויף דעם אָפּגעשטאַנענעם לייענער און צושויער און אַ קרעמערישע עקספּלואַטאַציע פון די ערגסטע געשמאַקן פונעם אָפּ־געשטאַנענעם אידישן מאַסן־מענטש. אַז צווישן די אידישע קריטיקער איז פאַראַן אַ טענדענץ זיך צוצופּאַסן צו אַט־דעם טיפּ טעאַטער, איז גאַנץ ריכטיג (און דר. א. מוקדוני האָט אין דעם פּרט בייגעטראָגן זיין חלק טאָלעראַנץ צו די ערגערע דערשיינונגען פון דער אידישער בינע). נאָר דערפון איז בשום אופן ניט געדרונגען, אַז די אידישע טעאַטער־קריטיקער זיינען פאַראַנטוואָרטלעך פאַר דעם צושטאַנד פון דער אידישער בינע. קיינער פילט זיך ניט אַזוי איבעריג ביים אידישן טעאַטער, ווי דער קריטיקער. קיינער האָט ניט אַזוי ווייניג ווירקונג אויף דער אידישער בינע, צום גוטן אָדער צום שלעכטן, ווי דער טעאַטער־קריטיקער. ס׳האָט נאָך קיינמאָל ניט פּאַסירט, אַז די אידישע טעאַטער־קריטיק זאָל אָדער „מאַכן" אָדער „ברעכן" אַ פּיעסע. דער נאַאיווער צושויער קאָן זיך קוים פונאַנדערקלייבן אין דער עברי פון אַ טעאַטער־רעצענזיע און ער קלייבט אויס זיינע טעאַטער־פאַרוויילונגען ניט לויט די אָנווייזונגען פון דער „קריטיק", נאָר לויט זיין אייגענעם גוסט און לויט די „בענעפיט"־אונטערנעמונגען פון זיין אָרגאַניזאַציע. הייַנט צו וואָס מגזם זיין אויף אַזאַ מעלאָדראַמאַטישן אופן די ווירקונג פון דער אידישער טעאַטער־קריטיק?

דר. מוקדוני וואָלט געקאָנט און געדאַרפט — ווען ער זאָל נאָר באַווייזן צו צוימען זיין פּאָלעמישן אייפער — זען אין דעם אידישן טעאַטער ניט בלויז דאָס ווילד־גראָז פון קולטורלאָזיגקייט און הפקרות, נאָר אויך די פּאָזיטיווע קולטור־ווערטן פון אידישן סטיל, פון טעאַטראַליזירן דעם אידישן לעבנס־שטייגער, פון דראַמאַטיזירן די היים־זכרונות פון דער אידישער מאַסע אין אַמעריקע, פון האַלטן לעבעדיג דעם סענטימענטאַלן צונויפבונד פון די אַמעריקאַנער אידן מיט זייער אַמאָל, פון גלאָריפיצירן די געזונטע מידות פון דער אידישער פאָלקס־מאָראַל. מיר רעדן שוין דאָ ניט וועגן דער מאַסע שוישפּילערישן טאַלאַנט, וואָס דער אידישער טעאַטער פאַרמאָגט און וואָס דר. מוקדוני מאַכט צו־נישט מיט איין שטריך פון זיין טעמפּעראַמענטפולער פען, צי וועגן די שעפערישע טעאַטער־מייסטער, וואָס ער פאַרזעט (ס'איז באמת אומפאַרשטענדלעך ווי אַזוי דר. מוקדוני האָט „פאַרגעסן" וועגן אַזאַ ברילִיאַנטענעם אידישן רעזשיסאָר ווי בענאָ שניידער, אַזוינע פּראַכטפולע אידישע כאָרעאָגראַפן ווי בנימין צמח און ליליען שאַפּירא, אַזוינע אָריגינעלע דעקאָראַטאָרס ווי ברוך אַראָנסאָן און מ. זאַלאַטאַראָוו און אַזוינע מוזיקער ווי אחרון, רומשינסקי, סעקונדא, ראָוּך און אַנדערע). אַפילו ביי זיין קלאָגעדיגן צושטאַנד איז דער אידישער טעאַטער פאַרט אַ וויכטיגע פּאָזיציע פאַרן אידישן וואָרט און אַ פּאָזיטיווער געזעלשאַפטלעכער עלעמענט אין פּרט פון אָנהאַלטן צווישן די אידישע מאַסן אַן אָטעם פון „אידישקייט".

ס'איז קיין פראַגע ניט, אַז דער אידישער טעאַטער איז שונדיש אין זיין מאַטעריאַל און אין זיין אויסדרוק. אָבער דער מעטאָד פון מעלאָ־דראַמאַטישער „פערזאָניפיקאַציע" איז בשום אופן ניט דער בעסטער מעטאָד צו דערקלערן די סיבות פון אידישן שונד און זיין ממשלה אויף אונזער בינע. דאָס אידישע טעאַטער־וועזן אין אַמעריקע איז אַ טייל פון דעם גרעסערן קאָמפּלעקס פון אידישן לעבן אין אַמעריקע.

וואָס איז שייך דעם מליץ־יושר פון דעם ערגסטן אידישן טעאַטער, הלל ראָגאָף, פילן זיך אַ סך אידישע טעאַטראַלן אַזוי ווי דער אָנגעקלאָגטער אין געריכט, וואָס האָט אויסגעהערט די מייסטערהאַפטע רעדע פון זיין אַדוואָקאַט און האָט אויסגערופן: „איך האָב גאָר ניט געוואוסט, אַז איך בין אַזאַ פיינער מענטש!"

כאָטש ראָגאָף פאַררופט זיך נישט אויף דר. א. מוקדוני'ס אָנקלאָגע אין דעם „אידישן קעמפער", איז אָבער קלאָר, אַז ער האָט זיך פאַרמאָסטן

צו צעקלאַפּן די שטאַרקע אַרגומענטן און שווערע באַווייזן פון זיין אָפּאָנענט פּונקט נאָך פּונקט.

און ער מאַכט אַ היפּשן איינדרוק, — דעם זעלביקן סאָרט איינדרוק פון מעלאָדראַמאַטישער איינזייטיקייט און פאָראייננעמענונג, ווי עס האָט געמאַכט דר. מוקדוני מיט זיין פּראָקוראָרישער אָנקלאַגע. יענער האָט דערקלערט קאַטעגאָריש: „מיר האָבן ניט קיין טעאַטער" און ער האָט אָנגעגעבן אַ דעטאַליזירטן צעטל פון די זאַכן, וואָס מיר האָבן נישט.

ענטפערט ראָגאָף:

> „עס איז פאַראַן אַן עולם פאַר דעם אידישן טעאַטער. עס זיינען אויך דאָ שוישפּילער, טאַלאַנטירטע און פּייאיגע אַקטיאָרן און אַקטריסעס. מיר האָבן אויך גוטע רעזשיסאָרן און דירעקטאָרן. מיר האָבן אַלץ, וואָס אַ טעאַטער דאַרף האָבן."

איר פאַרשטייט אַ מעשה: איינער זאָגט — מיר האָבן גאָרנישט; דער צווייטער זאָגט — מיר האָבן אַלץ. ביי איינעם איז דער אידישער טעאַטער אין דעם בוכשטעבלעכן זין — אַ שטיק גאָרנישט, ביים צווייטן איז דער אידישער טעאַטער מיט אַלע מעלות.

אין זיין אייפער צו מאָלן זיין קליענט ווי אַ „פּיינעם מענטשן", דער־גייט אַדוואָקאַט ראָגאָף צו דעם זעלביקן מין גוזמא ווי דער פּראָקוראָר מוקדוני איז באַגאַנגען אין זיין פאַרזוך צו באַווייזן, אַז דער אָנגעקלאָגטער איז חייב מיתה. ראָגאָף שרייבט:

> „וואָס אַנבאַלאַנגט פּיעסן, זיינען מיר ניט אין אַן ערגערער לאַגע, ווי מיר זיינען אַמאָל געווען, און אויך ניט אין אַן ערגערער לאַגע, ווי דער ענגלישער טעאַטער... דער אידישער טעאַטער האָט ניט קיין ערגערן רעפּערטואַר ווי דער אַמעריקאַנער... דער אידישער טעאַטער איז ווייט ניט אַזוי הינטערשטעליג קינסטלעריש, ווי זיינע אַנגרייפער און באַוויינער ווילן אונז איינרעדן."

וויפיל ממשות איז פאַראַן אין ראָגאָפ׳ס גוזמא, אַז בנוגע פּיעסן „זיינען מיר ניט אין אַן ערגערער לאַגע, ווי מיר זיינען אַמאָל געווען, און אויך ניט אין אַן ערגערער לאַגע, ווי דער ענגלישער טעאַטער"?

לאָמיר זען. אין אונזער טעאַטראַלישן אַמאָל האָבן מיר געהאַט אַקטיווע און אָפּט־געשפּילטע דראַמאַטורגן פון אַ היפּשן קאַליבער, סיי אין טעאַט־ראַלישן און סיי אין ליטעראַרישן זין. אָט איז אַ טיילווייזער צעטל:

גאָלדפאַדן, גאָרדין, קאָברין, שלום־עליכם, פּרץ, אַש, הירשביין, לייוויק, ליבין, סעקלער, דימאָוו, בימקאָ, פּינסקי און אַנדערע. ניין פון די דערמאָנטע

דרייצן דראַמאַטורגן זיינען נאָך טעטיג ליטעראַריש און האָבן פולע שופלאָדן נייע, ניט־געשפּילטע פּיעסן. קאָן זיך אפשר ראַגאָף דערמאָנען, ווען מ׳האָט אין די לעצטע צען־פופצן יאָר אויפגעפירט הירשביינ׳ס אַ נייע פּיעסע? אָדער קאָברינ׳ס? אָדער סעקלער׳ס? אָדער בימקאָ׳ס?

דער ענין ווערט נאָך טרויעריגער, ווען מיר האָבן אין זינען, אַז קיין נייע אידישע דראַמאַטורגן, וואָס זאָלן פאַרנעמען דעם פּלאַץ פון די וועטעראַנען, זיינען ניט צוגעקומען.

ראַגאָף גיט־אָן אין נדן דעם גוטן אידישן רעפּערטואַר, דערקלערנדיג, אַז

„מיט רעפּערטואַר מיין איך אַזוינע פּיעסן, וואָס קענען איבערגעשפּילט ווערן ווידער און ווידער, יאָר־איין יאָר־אויס; פּיעסן, וואָס ווערן ניט פאַרעלטערט.“

אויסגעצייכנט. אָבער וואו קאָן מען געפינען אַט־דעם אידישן רעפּער־טואַר? בלויז אין די טעאַטער־אַרכיוון, אָבער נישט אויף דער בינע. די רעפּערטואַר־סיסטעם איז אין אידישן טעאַטער שוין לאַנג סקאַסירט געוואָרן און עס גילט דאָרט די סיסטעם און דער אויסקוק אויף אַ „סעזאָן־פּיעסע“. רעפּערטואַר נעמט מען שפּילן, ווען עס האַלט שמאָל, ווען דער חלף איז אויפן האַלז, ווען מען מוז אויף שנעל אַראָפּנעמען אַ „דורכפאַל“ און פאַר־שטופּן מיט וואָס ניט איז די ליידיגע צייט, ביז ס׳וועט פאַרטיג ווערן אַ נייע פּיעסע. און ס׳איז ניט קיין רעפּערטואַר אין דעם זין פון אַ ריי גוטע אחריות׳דיג־אויפגעפירטע פּיעסן, וואָס ווערן געשפּילט אין פאַרשיידענע אָוונטן פון דער זעלביגער וואָך. אַזאַ זאַך איז אין אידישן טעאַטער שוין לאַנג ניטאָ. אויב אונזער רעפּערטואַר־פאַרמעגן ווערט יאָ אויסגענוצט, איז דאָס פאַר איינצלנע „אויפלעבונגען“ און „באַנייטע אויפפירונגען“. אָבער אַפילו אין אָט־דעם באַגרענעצטן זין — ווי אָפט שפּילט מען ביי אונז רעפּערטואַר? האָט מען געגעבן אַ פאָרשטעלונג פון לייוויק׳ס „שמאַטעס“ (דאַכט זיך, אַ פיינע רעפּערטואַר־פּיעסע!) אין די לעצטע זעקס־זיבן יאָר? האָט אַ טעאַטער אין די לעצטע צען יאָר באַנייט דימאָוו׳ס „בראָנקס עקספּרעס“? ווען, אויב ניט צו אַ יובילייִ, ווערט באַנייט (אויף איין אָוונט און אויף אַ סאַקנדאַליעז כאַפּ־לאַפּישן אופן) הירשביינ׳ס אַ פּיעסע? ווען, אויב ניט אַ פּרעס־אַגענט מיט פאַנטאַזיע, וועט איינפאַלן צו באַנייען אַ גאָלדפאַדן־שפּיל אויף איין אָוונט? ווי אָפט שפּילט מען גאָרדינ׳ען? וויפיל יאָרן שוין, אַז קאָברינ׳ס פּיעסן האָבן קיין פּראָ־פעסיאָנעלע בינע ניט געזען?

וואָס איז שייך אונזער פאַרמעסטן זיך מיטן אַמעריקאַנער טעאַטער אין פרט פון פּיעסן און געשפּילטע דראַמאַטורגן (מיט די ניט־געשפּילטע דראַמאַטורגן קאָנען מיר באַשטיין אונזער שטעטל אַנטקעגן בראָדוויי!), וואָלט גלייכער געווען, אַז אַדוואָקאַט ראַגאָף זאָל די גאַנצע פראַגע גאָר ניט אַנרירן. דער אַמעריקאַנער טעאַטער ברענגט אַרויס יעדן סעזאָן אַ צאָל גוטע פּיעסן (צי זיי זיינען אַ „דערפאָלג" אָדער ניט). דער אַמעריקאַנער טעאַטער ברענגט אַרויס נייע דראַמאַטורגן און שפּילט די שאַפונגען פון די שוין־עטאַבלירטע פּיעסן־שרייבער. מיר ווילן דאָ בשום אופן נישט אַרויסטרעטן ווי אַן אַדוואָקאַט פון בראָדוויי (גיכער זיינען מיר גענייגט אַרויסצוטרעטן ווי אַ פּראָקוראָר), אָבער וואו זיינען אונזערע מאָדערנע פּיעסן, וואָס זאָלן זיך קאָנען פאַרגלייכן מיט די שאַפונגען פון אָ'ניל, פיליפּ באַרי, מאַקסוועל אַנדערסאָן, ראָבערט שערוואוד, דזשאָן האָואַרד לאָסאָן, דזשאָרדזש ס. קאָופמאַן, ס. נ. בערמאַן, סידני האָוואַרד, פּאָל גרין, ליליען העלמאַן, סידני קינגזלי, קליפאָרד אָדעטס, אוירווין שאָ, וויליאַם סאַראָיאַן און נאָך און נאָך? וויפיל אַזוינע אַקטיווע און אָפּט־געשפּילטע דראַמאַטורגן פאַרמאָגט דער אידישער טעאַטער?

קיין איין־איינציגן נישט!

מיר האָבן דראַמאַטורגן, מיר האָבן דראַמען „אויף די פּאַליצעס", ווי דר. מוקדוני זאָגט, אָבער אין אידישן טעאַטער הערשט אַ געפערלעכער קריזיס, ניין — אַ געפערלעכע, אַ טויטלעכע חולאת אין פרט פון פּיעסן: דער אידישער טעאַטער האָט זיך אויסגעדרייט מיטן רוקן צום דראַמאַטורג!

אַפילו ראַגאָף גיט־צו, אַז ס'איז פאַראַן אַזאַ זאַך, ווי אַ קריזיס אין אידישן טעאַטער, נאָר ער פאַסט־אויף אָט־דעם קריזיס אויף אַ רייך־גוסקינ'שן אופן: די „סטעידזש־הענדס" (בינע־טעכניקער) און די מוזיקער ווילן ניט אַראָפּלאָזן פון די שכירות, און דערפון נעמען זיך אַלע צרות פון דעם אידישן טעאַטער. אַז דער קריזיס האָט אויך עפּעס צו טאָן מיט דעם אינהאַלט און דער קוואַליטעט פון אידישן טעאַטער, — דאָס לייקנט ראַגאָף שטיין און ביין:

„ס'איז אַבסאָלוט ניט אמת, אַז דערפאַר איז דער אידישער טעאַטער אַפּגעשוואַכט געוואָרן, ווייל ער פירט אויף ערגערע פּיעסן ווי אַמאָל, אָדער דערפאַר וואָס ער איז קינסטלעריש אַראָפּגעזונקען."

עס האַנדלט זיך, הייסט עס, בלויז וועגן דער קאָנקורענץ פון די פילמס און דער ראַדיאָ, און אין דעם פרט, האַלט ראַגאָף, האָט

„מיט דעם אידישן טעאַטער פּאַסירט דאָס זעלבע וואָס מיט דעם אַמעריקאַנער טעאַטער... די צאָל מענטשן, וואָס גייען אין טעאַטער, איז באַדייטנד פאַרקלענערט געוואָרן. דאָס איז אַ מכת־מדינה, אַ צרה, וואָס האָט געטראָפן אַלע טעאַטערס, פון אַלע שפּראַכן, פון אַלע פעל־קער, און דער אידישער טעאַטער האָט ניט געקאָנט דערוואַרטן צו זיין אַן אויסנאַם.״

נאָר ראָגאָף׳ס לאָגיק הינקט אויףביידע פיס, ווען עס קומט צו אַ פאַר־גלייך צווישן אידישן און בראָדווייער טעאַטער. ראָגאָף שרייבט:

„עס איז נאָר דאָ איין גרויסער אונטערשייד, און וועגן דעם האָט מען געדאַרפט טראַכטן און רעדן. דער אונטערשייד איז, וואָס ביי די אומות העולם פּאַסט מען זיך צו צו די נייע אומשטענדן, און ביי אונז — ניט. דאָ ליגט די גאַנצע צרה.

„דער אידישער טעאַטער קאָן נישט טראָגן דעם יאָך, וואָס איז אויף אים אַרויפגעלייגט געוואָרן אין די גוטע צייטן, ווען ער האָט זיך געבאָדן אין געלט. עס איז איצטער אַ לאַגע, ווען דער טעאַטער קאָן ניט און טאָר ניט אויסגעבן קיין איין־איינציגן איבעריגן דאָלער. ער קאָן זיך נישט פאַרגינען קיין איין לוקסוס. און אַזוי לאַנג ווי דער טעאַטער, און די אַלע וואָס זיינען מיט אים פאַרבונדן, וועלן דאָס ניט אַנערקענען, וועט נישט מעגלעך זיין אים פון דער קריטישער לאַגע אַרויסצוראַטעווען.

„די איינציגע גרופּע, וואָס אַנערקענט דעם דאָזיגן פאַקט, זיינען די אַקטיאָרן. זיי האָבן געשניטן זייערע וועידזשעס ביזן ביין. עס איז ווירקלעך ניט צו פאַרשטיין, ווי אַזוי די מענטשן קאָנען עקזיסטירן ביי די געהאַלטן, וואָס זיי באַקומען. זיי זיינען גרייט צו ברענגען אַלע קרבנות, אַבי נאָר דעם טעאַטער אויפצוהאַלטן.

„דאָס קאָן אָבער ניט געזאָגט ווערן וועגן די אַנדערע גרופּן, וואָס זיינען מיט דעם טעאַטער פאַרבונדן. עס זיינען נאָך אַלץ פאַראַן אַנ־געשטעלטע, וואָס זיינען גאַנץ איבעריג, און גראָד זיי ציען די העכסטע וועידזשעס.״

הייסט עס, אַז „ביי די אומות העולם פּאַסט מען זיך צו צו די נייע אומשטענדן, און ביי אונז — ניט.״ ביי די אומות העולם (און אין דעם געגעבענעם פאַל איז דער טייטש דערפון — בראָדוויי) גילט אָבער נישט אַט־דער רעצעפּט, וואָס ראָגאָף פאַרשרייבט דעם אידישן טעאַטער. די צו־פאַסונג אויף בראָדוויי איז נישט אַוועק אין דער ריכטונג פון „שניידן די וועידזשעס ביזן ביין״. פונקט פאַרקערט: די לוין־נאָרמעס פון דעם בראָדווייער טעאַטער זיינען די לעצטע יאָרן געשטיגן סיי פאַר דעם טעכנישן פערסאָנאַל און סיי פאַר די שוישפּילער און קינסטלערישע אָנפירער (רע־

זשיסאַר, מאַלער, מוזיקער, כאָרעאָגראַפן). אויף בראָדוויי גילט נישט די טעאָריע און די פּראַקטיק, אַז דער טעאַטער „קאָן ניט און טאָר ניט אויסגעבן קיין איין־איינציגן איבעריגן דאָלער". עס איז פּונקט פאַרקערט: בראָד־ווייער אויפפירונגען זיינען פאַרבונדן מיט אַלץ גרעסערע אינוועסטירונגען. דאָס אליין איז געוואָרן אַ שטריך פון בראָדווייער טעאַטער־קריזיס: מען מוז אַריינלייגן ריזיגע סומען אויף דער מינימאַלסטער אויפפירונג, אַ־ניט קאָן מען גאָר נישט טראַכטן וועגן אויסקאָנקורירן די פילמס אָדער אַנדערע טעאַטער־אונטערנעמונגען. די קאָנקורענץ איז דאָ דערהויפּט אַ קוואַליטאַ־טיווע: די טעאַטער־אונטערנעמער זוכן צו געבן דאָס בעסטע (און לויט די קרעמערישע נאָרמעס פון דעם טעאַטער־מאַרק הייסט עס—דאָס טייערסטע). פאַר אַ באַשיידענער אונטערנעמונג, פאַר אַ קינסטלערישן פּרוואו מיט אַ קנאַפּן בודזשעט איז אין דעם בראָדווייער טעאַטער גאָר קיין פּלאַץ ניטאָ. ס'איז אָדער גרויס, אָדער גאָרנישט. אָדער אַריינלייגן צענדליגער טויזנטער דאָלער אין אַן איינפאַכער שטוביגער פּיעסע אָן ספּעקטאַקולערע עפעקטן — צי הונדערטער טויזנטער דאָלער אין אַ מוזיקאַלישער קאָמעדיע — אָדער אינגאַנצן ניט שפּילן.

אויב עמיצער וואָלט נאָך געקאָנט צווייפלען, אַז דער אידישער טעאַטער מאַכט־דורך אַ שווערן קריזיס, האָט ראַגאָף באַטאָנט אָט־דעם קריזיס דורך אָנבאָטן גוסקינ'ס רעצעפּט. ווייל עס מוז ווירקלעך האַלטן שמאָל מיטן אידישן טעאַטער, ווען מען לויבט די אידישע אַקטיאָרן דערפאַר, וואָס זיי האָבן זיך געלאָזט שניידן זייערע שכירות ביזן ביין און ווען קיין אַנדער אויסוועג פאַרן אידישן טעאַטער ווערט גאָרנישט פאָראויסגעזען, חוץ אַרונטערדרינגען די לוין־נאָרמעס פון דעם טעכנישן פּערסאָנאַל צו דער קלאָגעדיגער מדרגה פון די שוישפּילער.

רעדנדיג וועגן צופּאַסונג, באַשטייט דאָך דער גאַנצער קריזיס גראָד אין דעם, וואָס דער אידישער טעאַטער קאָן זיך נישט צופּאַסן צו די העכערע לוין־נאָרמעס, וואָס גילטן אויף בראָדוויי. פאַרוואָס איז דאָס אַזוי? איז די אידישע בעפעלקערונג אָרימער ווי די, וואָס גייט אויף בראָדוויי? זיינען די קאָסטן פון אידישע אויפפירונגען גרעסער ווי אויף בראָדוויי? פאַרקערט: אַ דורכשניטלעכע אידישע אויפפירונג באַטרעפט נישט אַפילו קיין פינף פּראָצענט פון אַ דורכשניטלעכער בראָדווייער אויפפירונג. היינט פאַרוואָס מוז דער אידישער טעאַטער איבערגיין אויף אַ הונגער־דיעטע, כדי צו קאָנען עקזיסטירן?

הלל ראָגאָף האָט זייער „באַקוועם" אויסגעמיטן אָט־די פראַגן. מיט

דער פראַזע, אַז „ביי די אומות העולם פּאַסט מען זיך צו צו די נייע אומשטענדן, און ביי אונז ניט" האָט ער געפּרואווט שאַפן אַ שפּינוועבּ-פונדאַמענט פאַר דער טעאָריע, אַז דער אידישער טעאַטער קאָן געראַטעוועט ווערן בלויז דורך דעגראַדירן די לוין-נאָרמעס פון אַלע אַרבעטער ביים טעאַטער צו דער צרה׳דיגער מדרגה פון די אידישע שוישפּילער.

מיר האָבן שוין אָנגעוויזן, אַז די עקאָנאָמישע צערודערונג איז אַן אָרגאַנישער שטריך פון דעם אידישן טעאַטער-וועזן, און דער אידישער טעאַטער קאָן נישט געזונט ווערן אין פּרט פון אינהאַלט און קוואַליטעט, אויב עס וועט גלייכצייטיג נישט פאַרבעסערט ווערן זיין עקאָנאָמישער מצב. אָבער די פראַגע איז נישט אַזוי מעלאָדראַמאַטיש-איינפאַך, ווי ראַגאָף שטעלט דאָס פאַר. לוין-שניטן זיינען נישט קיין גוטער מיטל צו ראַטעווען דעם אידישן טעאַטער אָדער וועלכע ס׳איז אינדוסטריע. די טעאָריע, אַז וואָס ערגער עס וועט ווערן די לאַגע פון די טעאַטער-אָנגעשטעלטע, אַלץ בעסער וועט ווערן די לאַגע פון אידישן טעאַטער איז נישט נאָר שאָקירנדיג און ציניש, — זי איז אַליין אַ סימפּטאָם פון דער ירידה פון דעם אידישן טעאַטער-וועזן.

פאַר פינף סענט קאָן מען אין עטלעכע מינוט דורכפאָרן די שטרעקע פון וואַסערע צוויי מייל, וואָס טיילט אָפּ דעם אידישן טעאַטער-צענטער אויף סעקאָנד עוועניו פון דעם גרויסן וועלט-צענטער אויף בראָדוויי.

אין דער אמת׳ן אָבער ליגט צווישן אָט די צוויי צענטערס אַ צייט-שטרעקע פון צענדליגער יאָרן טעאַטער-קולטור.

ממילא האָט הלל ראַגאָף זיך אַוועקגעשטעלט אויף אַ שוואַכער אומבאַשיצלעכער פּאָזיציע, ווען ער האָט געפּרואווט באַווייזן, אַז אין פּרט פון פּיעסן און קינסטלערישער קוואַליטעט איז דער אידישער טעאַטער „ניט אין אַן ערגערער לאַגע, ווי דער ענגלישער טעאַטער".

נאָך וויניגער ווי אין דעם פּרט פון רעפּערטואַר קאָן דער אידישער טעאַטער אויסהאַלטן אַ פאַרגלייך מיט דעם אַמעריקאַנער טעאַטער אין פּרט פון שוישפּילערישער פולקאָמענהייט, רעזשי, סצענירונג, טעכנישער מייסטערשאַפט און אַלגעמיינער טעאַטער-קולטור.

דר. מוקדוני איז אין אַ סך אַ בעסערער פּאָזיציע, ווען ער בויט-אויף זיין אָנקלאַגע אויף דעם טעזיס, אַז די אידישע בינע קאָן ניט אויסהאַלטן די פּראָבע פון אַ מאָדערנער, אַ היינטיגער אויפפירונג. פאַר איינעם, וואָס איז באַהאַוונט, ווי דר. מוקדוני, אין פראַגן פון טעאַטער-קולטור, איז עס גרינג צו באַווייזן, אַז אין פּרט פון טעאַטער-קולטור איז דער אידישער טעאַטער

אַן אָפּגעשטאַנענער. אין זיינע ערגסטע שטריכן איז ער אויף דער מדרגה פון דעם גראָבן און ביליגן „האַנס וואורסט" טעאַטער אין דייטשלאַנד פון 17טן און 18טן יאָרהונדערט. דר. מוקדוני איז נישט גערעכט, אַז מיר האָבן גאָרנישט קיין מאָדערנע שוישפּילער, רעזשיסאָרן, מאָלער, מוזיקער, כאָ־רעאָגראַפן, א. אז. וו. מיר האָבן זיי יאָ. ביים אידישן טעאַטער האָבן אין איין צייט אָדער אַ צווייטער געאַרבעט קינסטלער, וואָס האָבן געקראָגן זייער שולונג אין אַ גוטן חדר. בענאַ שניידער איז אַ בריליאַנטענער תלמיד פון דעם געניאַלן וואַכטאַנגאָוו און אַ טאַלאַנטפולער איבערזעצער אויף אידיש פון דער סטאַניסלאַווסקי־וואַכטאַנגאָוו טראַדיציע. יעקב מעסטל איז אַ רע־זשיסאָר מיט אייראָפּייאישער קולטור. מ. ראַטבוים איז אַ מאָדערנער רע־זשיסאָר מיט אַ סך דערפאַרונג און וויסן. יעקב בן־עמי האָט אַסימילירט אַ סך פון דער מאָדערנער אַמעריקאַנער טעאַטער־קולטור אין פּרט פון רעזשי. יעקב קאַליך איז אַ טעאַטראַל מיט אַ קולטורעלן אויסקוק. אברהם טייטלבוים איז באַהאַוונט אין דער מאָדערנער טעאַטער־קולטור, ווי עס באַווייזט זיין בוך „טעאַטראַליאַ". אַ סך פון די אינגערע אידישע שוישפּילער — אַריינגערעכנט עטלעכע אַרטעף־שפּילער — האָבן אַ פולשטענדיג־מאָדערנעם, אַ פולשטענדיג־קולטורעלן צוגאַנג צו טעאַטער און קאָנען זיך זייער גרינג אַריינפּאַסן אין אַ מאָדערנער טעאַטער־פאָרשטעלונג. דאָס זעלביגע קאָן מען זאָגן וועגן עטלעכע שפּילער פון דער „אידישער פאָלקס־בינע". אַסיפ דימאָוו, מיט זיינע פילזייטיגע טאַלאַנטן, פאַרקערפּערט די טעאַטער־קולטור פון צוויי דורות. עטלעכע געוועזענע „הבימה"־שפּילער (בן־ארי איז איינער), וואָס בלאָנדזשען אַרום אין אַמעריקע, וואָלטן געקאָנט אַ היבש ביסל צוטראָגן צו אַ מאָדערנער טעאַטער־פאָרשטעלונג. אַ היבשע צאָל יונגע מענטשן, וואָס מאַטערן זיך צו קריגן אַן אָנהאַלט אויף בראָדוויי צי אין האָליוואוד (צענטער פון דער פילם־אינדוסטריע), וואָלטן גערן גע־אַרבעט ביים אידישן טעאַטער, ווען ס'וואָלט זיין וואו צו אַרבעטן.

און אַזוי איז אויף אַלע געביטן פון דער טעאַטער־קונסט. בנימין צמח און ליליען שאַפּיראָ זיינען נישט די איינציגע גוטע אידישע כאָרעאָגראַפן. דער טענצערין קאָרין חכם און דעם טענצער נ. וויזאַנסקי קאָן מען פאַרטרויען די כאָרעאָגראַפישע אָנפירערשאַפט ביי אַ מאָדערנעם אידישן טעאַטער. אידיט סיגל האָט יאָרנלאַנג אויף אַ שטילן באַשיידענעם אופן קולטיווירט דעם אידישן פאָלק־טאַנץ צווישן די קינדער פון אידישע שולן. דאָס זעלביגע — מיט מאָלער. ברוך אַראָנסאָן, וואָס איצט איז ער אַ באַ־רימטקייט אויף בראָדוויי, האָט אָנגעהויבן זיין קאַריערע ביים אידישן

טעאַטער און וואָלט, לויט זיינע נייגונגען און טראַדיציעס, פאַרבליבן ביים אידישן טעאַטער. מען וואָלט אים ווידער געקאָנט צוציען צו דער אידישער בינע, ווען ס׳זאָל זיין אַזאַ זאַך, ווי מאָדערנער אידישער טעאַטער. מאַי זאָלאָ־טאַראָוו האָט אויפגעהערט צו פונקציאָנירן ווי אַ טעאַטער־מאָלער, כאָטש זיינע דעקאָראַציעס אין אַרטעף האָבן געמאַכט אַ צייכן אין דער היגער טעאַטער־קולטור. דער יונגער לעוו, וואָס האָט געצייכנט די דעקאָראַציעס פאַר „אוריאל אַקאָסטאַ״ אין „אַרטעף״, וואָלט געקאָנט זיין אַ געווינס פאַר דער אידישער בינע. דער יונגער מאָלער ציפּאָרין, וואָס האָט זיך געמאַכט אַ נאָמען אין די טעאַטער־קרייזן פון שיקאַגאָ, האָט אַנגעהויבן זיין קאַריערע ביים אידישן טעאַטער. אַזוי איז אויך אויף אַנדערע געביטן פון די טעאַטער־פאַכן. מיר האָבן מיט וועמען צו אַרבעטן, מיר האָבן מיט וועמען צו מאַכן אַ מאָדערנעם אידישן טעאַטער, נאָר ס׳איז ניטאָ וואו צו אַרבעטן.

הכלל, מען קאָן מסכים זיין מיט דר. מוקדוני׳ן, אַז מיר האָבן ניט קיין מאָדערנעם אידישן טעאַטער, אָבער מיר קאָנען מיט אים בשום אופן נישט מסכים זיין, אַז „מיר האָבן ניט קיין טעאַטער, ווייל מיר האָבן ניט פשוט דעם קינסטלעריש־מענטשלעכן שטאָף, פון וועלכן מען קאָן שאַפן אַ היינטיגע אויפפירונג, אַ מאָדערנע פאַרשטעלונג״.

נאָר די גאַנצע פראַגע איז אין מוקדוני׳ס אַנקלאַגע געגן אידישן טעאַטער אָוועקגעשטעלט געוואָרן שמאָל און איינזייטיג. צום אידישן טעאַטער טאָר מען נישט צוגיין בלויז מיט דער מאָס פון מאָדערנער טעאַטער־קולטור, בלויז מיט דער מאָס פון „סטאַניסלאַווסקי׳ס פאַרטיפטן רעאַליזם פלוס וואַכטאַנגאָוו׳ס ראַפינירטער סטיליזאַציע אָדער טעאַטראַליזאַציע״. מען דאַרף דעם אידישן טעאַטער באַטראַכטן ווי אַ באַשטאַנד־עלעמענט פון דער אידישער סביבה אין אַמעריקע, ווי אַן אויסדרוק פון אידישער טראַדיציע, ווי אַ געזעלשאַפטלעכע דערשיינונג, וואָס איז געקניפּט און געבונדן מיט דעם געזעלשאַפטלעכן אידישן לעבן בכלל. מען טאָר נישט אויסלאָזן פון חשבון די ספּעציפיק פון אידישן טעאַטער, סיי אין פּרט פון דעם טיפּ צושויער, וואָס גייט אין טעאַטער, סיי אין פּרט פון די אור־קוואַלן, פון וועלכע דער אידישער טעאַטער שפּייזט זיך, סיי אין פּרט פון די פאָרמען פון אויסדרוק, וואָס ער האָט גע׳ירשנ׳ט פון זיינע גרינדער און פון דעם אידישן לעבנס־שטייגער אין דער אַלטער היים, סיי אין פּרט פון זיין אייגנאַרטיגער געזעלשאַפטלעכער פונקציע.

און ווען מיר גייען צו צום אידישן טעאַטער פון אַ ברייטן סאָציאַל־היסטאָרישן שטאַנדפּונקט, באַקומט ער גאָר אַן אַנדער פּנים און אַן אַנדער

באַדייטונג. דעמאָלט איז עס שוין ניט אַזאַ אומגליק, וואָס אין פּרט פון טעכנישער טעאַטער־קולטור און מייסטערשאַפט איז סעקאָנד עוועניו אויף צענדליגער יאָרן הינטערשטעליג אַנטקעגן בראָדוויי; ווייל מיר זעען, אַז ביי אַ אידישער פאָרשטעלונג קריגט דער דורכשניטלעכער אידישער צו־שויער דעם מין באַפרידיגונג און לעבט־איבער דעם מין רושם און דער־הויבונג, וואָס ער קאָן דאָס נישט קריגן ביי דער בעסט־געשפּילטער, בעסט־רעזשיסירטער קינסטלערישער דראַמע אויף בראָדוויי.

אָבער די גרעסטע מעלה פון אידישן טעאַטער איז אויך זיין גרעסטער חסרון. טראַדיציאָנאַליזם איז צוגלייך אי די ברכה, אי די קללה פון דער אידישער בינע. אַנשטאָט פאָראויסצופירן די געזונטע פּראָגרעסיווע טראַדיציעס פון אידישן אַמאָל; אַנשטאָט אַ קולטורעלן אָפּקלייב, אַן אויס־סאָרטירונג פון דעם גין־גאָלד און דער פסולת פון אונזערע טראַדיציאָנעלע מאָטיוון, טעמעס, פאָרמען און מאַנירן, — איז דער אידישער טעאַטער פאַר־גליווערט געוואָרן אין אַ צושטאַנד פון שאַפונגסלאָזער ווידערהאָלונג פון אַל־דאָס־גוטס און אַל־דאָס־בייז פון דער אידישער טעאַטער־טראַדיציע. דער רעזולטאַט: אַ שטאַמפּירטער טעאַטער, אַ טעאַטער פון אַלערליי אָפּגע־ריבענע קלישייען, — דראַמאַטורגישע, שוישפּילערישע, קאָמעדיאַנטישע.

אַלץ צוזאַמען ווערט ביי אונז אָפטמאָל באַצייכנט מיטן זידל־וואָרט: שונד. מע טאָר זיך אָבער ניט אַרומוואַרפן אַזוי גרינג מיט דעם דאָזיגן וואָרט. אויף וויפיל אַ פּיעסע צי אַ פאָרשטעלונג באַפרידיגט דעם נאַאיוון צושויער — אַפילו אויב זי באַפרידיגט נישט דעם „פיינשמעקער" — איז זי ניט דוקא שונדיש. נאָר אויף וויפיל זי דעגראַדירט דעם מענטשן, לאָזט זיך אַראָפּ צו נבול־פה, שטעלט־איין אַ שטימונג פון ווייַן־שענק, שפּילט אויף די נידעריגע אינסטינקטן, רייצט־אויף שאָוויניסטישע שטימונגען און פאָר־אורטיילן, — אויף אַזוי פיל איז דאָס שונד.

מ'האָט אין אונזער טעאַטער־קריטיק זיך זעלטן גענומען די מי אויס־צוסאָרטירן די באַשטאַנד־עלעמענטן פון דעם אַזוי־גערופענעם שונד־טעאַטער, דאָס הייסט — פון דעם טעאַטער, וואָס באַפרידיגט דעם נאַאיוון, קנאַפּ־קולטורעלן מאַסן־צושויער. מען קאָן דאָרט געפינען אַ סך געזונטע, ווערטפולע שטאָפן. אויף דער פּאָזיטיווער זייט איז זיין טראַדיציאָנאַליזם צונויפגעפלאָכטן מיט די זכרונות פון דער אַלטער היים, מיט שוין האַלב־פאַרגעסענע מנהגים און זיטן, מיט דעם טעאַטראַליזירטן צערעמאָניאַל פון אַמאָליגן לעבנס־שטייגער (באַזעצן די כלה, פּראַווען מלוה־מלכה, פּראַווען דעם סדר, מאַכן קידוש, גיין אַ ריקוד'ל, טאַנצן אַ ברוגז־טאַנץ, א. אַז.

וו.). דאָס איז נישט קיין שונד. פאַרקערט, ס׳איז די אויסלייטערונג פון אידישן לעבנס-שטייגער, ס׳איז די סטיליזירונג פון דעם אידישן אַמאָל און — ס׳איז אַ פאַדים, וואָס בינדט צונויף דעם היינט מיטן נעכטן, דעם נייעם לעבנס-שטייגער פון די אידן אין אַמעריקע מיט זייער אַמאָליגן היימישן לעבן.

ס׳איז אַן עוולה צו פאַר׳מיאוס׳ן אין די אויגן פון דעם אידישן צושויער די פרייד און די דערהויבונג און די זיסע זכרונות׳דיגע בענקשאַפט, וואָס אַזאַ מין טראַדיציאָנאַליזם רופט ביי אים אַרויס אין אַ אידישער טעאַטער־פאַרשטעלונג. און אַפילו אויב די פאַבולע פון דער פּיעסע איז אַ שטאַמפּאָווע און די מאַמע געפינט די פאַרלאָרענע טאָכטער אין צוואַנציג יאָר אַרום, און די ציגיינערין ווערט אַריבערגעפּעקלט קיין אַמעריקע, כדי אַרויסצוטרעטן ווי אַ לעבעדיגער עדות געגן אינטריגאַנט,— אַפילו דעמאָלט ווערט ניט געמינערט דער שטייגעריש-זכרונות׳דיגער ווערט פון אַזאַ מין פאַרשטעלונג. נישט נאָר איז עס ניט קיין חסרון, ס׳איז אַ גליק, וואָס דער אידישער טעאַטער אין אַמעריקע האָט איינגעהיט דעם צונויפבונד מיט דער אַלטער היים. אין דעם דאָזיגן פּרט איז דער היגער אידישער טעאַטער — מיט אַלע זיינע גראָבקייטן און מיאוס׳קייטן, מיט זיין גאַנצער הינטער־שטעליגקייט לגבי דעם מאָדערנעם טעאַטער — אַ קולטור־אינסטיטוציע, וואָס מען דאַרף זי שאַצן טייער און נישט קאַרגן קיין מי זי צו ראַטעווען פון אירע אייגענע חסרונות.

הכלל, דער צוגאַנג צום אידישן טעאַטער אין אַמעריקע מיט דער מאָס פון „סטאַניסלאַווסקי׳ס פאַרטיפטן רעאַליזם פלוס וואַכטאַנגאָוו׳ס ראַפינירטער סטיליזאַציע״ איז ניט קיין ריכטיגער. דאָ פאָדערט זיך גאָר אַן אַנדער מאָס.

אויף דער פּאָזיטיווער זייט האָט דער אידישער טעאַטער אין אונזער לאַנד איינגעהיט דעם טראַדיציאָנאַליזם (וואָס דאָס נעמט אויך אַריין די מידות פון פאָלקס-מאָראַל, גאָרדינ׳ס סאָציאַלן מאָראַליזם); ער האָט אָבער נישט באַוויזן צו באַפרייען זיך פון די גראָביאַנישע מאַנירן און תנועות, וואָס זיינען אויך אַ טייל פון דער אידישער טעאַטער־טראַדיציע, — די טראַדיציע פון דעם וויין־קעלער. און דאָס איז אפשר נישט דאָס ערגסטע. דאָס ערגסטע איז, וואָס דער אידישער טעאַטער איז געבליבן הינטערשטעליג אַנטקעגן זיינע אייגענע צושויער. אין זיין אויסקוק, אין זיין טעמאַטיק, אין זיינע מאַנירן און פאָרמען איז דאָס נאָך אַלץ דער אימיגראַנטישער טעאַטער פון צוריק מיט דריי־פיר צענדליק יאָר. זיין אָריענטאַציע איז

דורכאויס אויף דעם פארצייטיגן אידישן צושויער. אבער יענער צושויער האלט שוין אין פארשווינדן. פון די אמאליגע „טעאטער־פאטריאטן“ זיינען א סך אויסגעשטארבן, א סך האבן זיך אסימילירט און זיינען אוועק פון דער אידישער סביבה, און נאך א סך האבן זיך „אויסגעגרינט“ און האבן געקראגן א וועלטלעכן אויסקוק אויפן לעבן בכלל, אויף פארוויילונג בפרט. דער אידישער צושויער וויסט שוין ווי אזוי צו פארן אויף בראדוויי און זיכער וויסט ער דעם וועג צו דעם פילם־הויז אין זיין געגנט. דארט קריגט ער דאס בעסטע אויפן געביט פון שוישפיל און טעכניק, די בעסט־געמאכטע פראדוקטן פון טעאטראלישער פארוויילונג. דורך זיין ברייטערער דער־פארונג האט ער שוין אנגעוואוירן א סך פון זיין אמאליגער תמימות. ער קאן שוין דערקענען א שאבלאן, אן אפגעריבענעם שטאמפ אין דער פאבולע פון דער פיעסע, ער האט שוין א מאס אויף צו מעסטן שוישפילערישע קוואליטעט, ספעקטאקולערע עפעקטן, א. אז. וו. און — וואס דאס איז אומגעהויער וויכטיג — ער האט שוין אויפגעהערט שטעקן מיט זיין געמיט אין דער אלטער היים, ער האט זיך שוין איינגעווארצלט אין אמעריקע, און די אלטע היים איז שוין ביי אים פארשטויסן אין הינטערגרונט.

דער אידישער טעאטער אין אמעריקע האט נישט באוויזן צו שאפן דעם נויטיגן סינטעז צווישן טראדיציאנאליזם און הייגט־וועלטיגקייט, צווישן דער אלטער היים און דער נייער, צווישן די זכרונות פון אמאל און דערווירקלעכקייט פון היינט צו טאג. ממילא קאן ער שוין מער נישט באפרידיגן דעם ברייטערן שיכט אידישע צושויער און מוז זיך פארלאזן אויף דעם אלץ קלענערן שיכט צושויער, וואס זיינען, אזוי צו זאגן, פאר־גליווערט געווארן אין זייער אימיגראנטישער מענטאליטעט און לעבנס־באנעם.

אט־דאס איז דער טשוואק פון דעם קולטור־קריזיס אין אידישן טעאטער און ממילא — פון זיין עקאנאמישן קריזיס. ווייל מיט זיין אימיגראנטישן אויסקוק האט דער אידישער טעאטער ממילא פארשמעלערט זיין צושויער־באזע, און אין אט דעם פרט ווערט די לאגע ערגער פון יאר צו יאר. די טעאריע, אז דער אידישער טעאטער קאן געראטעוועט ווערן בלויז דורך איינפירן ערגערע נארמעס פאר אלע טעאטער־ארבעטער איז א ריכטיגע טעאריע, אויב מען זאל אננעמען, אז דער אידישער טעאטער מוז בלייבן אויף זיין אימיגראנטישער שטופע און מוז זיך אריענטירן דורכאויס אויף די אפגעשטאנענסטע שיכטן פון דער אידישער באפעלקערונג. אבער אט־די טעאריע זוכט דאך צו בארעכטיגן און צו לעגאליזירן איינעם פון די

גרעסטע פעלערן אין דער אידישער טעאַטער־אינדוסטריע, — איר אומ־פּיאַיגקייט אַריינצוציען אין אידישן טעאַטער דעם היינטוועלטיגן אידישן צושויער און די פּאָטענציעל־ריזיגע אוידיטאָריע פון ענגליש־רעדענדיגע אידן, וואָס זיינען נאָך אַלץ צוגעבונדן מיט הונדערטער פעדים צו דער אידישער קולטור און אידישן לעבנס־שטייגער.

אין אָט־דעם פּרט איז דער אידישער טעאַטער — אַ הפקר־אינסטיטוציע. אין די הענט פון געציילטע סטאַרס און אונטערנעמער ליגט די גאַנצע מאַכט צו באַשטימען דעם אינהאַלט און דעם כאַראַקטער פון אידישן טעאַטער. גראַד זיינען דאָס מענטשן, וואָס זיינען צום ווינציגסטן פּיאַיג צו טראָגן אַזאַ אחריות, צום ווינציגסטן צוגעפּאַסט דורכצופירן די מיסיע, וואָס דער אידישער טעאַטער וואָלט געקאָנט און געדאַרפט דורכפירן אין אונזער לעבן. טעאַטער ווערט באַטריבן ווי אַ פּריוואַט געשעפט, איבער וועלכן דער אייגנטימער האָט די גאַנצע דעה. אָבער גלייכצייטיג איז דער טעאַטער אָפּהענגיג פון דער בענעפיט־סיסטעם, דאָס הייסט — פון דער געזעלשאַפטלעך־אָרגאַניזירטער אוידיטאָריע. און דאָך האָט ניט די אידישע געזעלשאַפטלעכקייט די מינדסטע דעה אין אידישן טעאַטער. יעדער מינדערוויכטיגער אַקטיאָר קאָן ווערן אַ „סטאַר־מענעדזשער" און קריגן די פולמאַכט צו באַשליסן וואָס די אידישע צושויער זאָלן זען. און די אידישע אַקטיאָרן־יוניאָן זאָגט, אַז ס'איז רעכט אַזוי און אַז אַנדערש קאָן עס גאָר נישט זיין, און הלל ראָגאָף איז מסכים. און ער מיינט, אַז דערמיט טוט ער אַ גרויסע טובה דעם אידישן טעאַטער.

ס'איז גענוג ביטער, ווען געגן דעם אידישן טעאַטער טרעטן אַרויס אַזוינע גאוה'דיגע פּראָקוראָרן ווי דר. מוקדוני. ס'איז אָבער טראַגיש, ווען ראָגאָף טרעט אַרויס ווי דער אַדוואָקאַט פון אידישן טעאַטער און פּרואווט באַווייזן, אַז אַלץ איז אין דער בעסטער אָרדענונג און אַז מען דאַרף בלויז דורכקומען מיט די „סטעידזש־הענדס" און די מוזיקער, כדי צו ראַטעווען דעם היינט און דעם מאָרגן פון אידישן טעאַטער.

ווען מען זאָל אָננעמען דעם שטאַנדפּונקט פון דר. מוקדוני, אַז „מיר האָבן ניט קיין טעאַטער", וואָלט מען דערפון ממילא געדאַרפט ציען דעם שלוס, אַז מיר קאָנען גאָרנישט ניט טאָן אויף געזונט־צו־מאַכן דעם אידישן טעאַטער. ווייל אויב מיר האָבן ניט קיין טעאַטער, איז ניטאָ וואָס צו ראַטעווען. אויב דער אידישער טעאַטער איז אויסגעשפּילט אויף אַלע געביטן, לוינט זיך פשוט ניט צו מאַכן וועלכע ס'איז אָנשטרענגונג אים צו רעפאָרמירן. דאָס איינציגע, וואָס מען קאָן טאָן — לויט אָט־דער אָפּ־

שאַצונג פון דער לאַגע — איז אַנהויבן פון אַנהויב און פּרואוון שאַפן אַ לייטישן טעאַטער. אָבער אַפילו דאָס איז ניט מעגלעך, לויט מוקדוני׳ס פאַרניכטנדיגער אַנקלאַגע. ער טענה׳ט דאָך, אַז „מיר האָבן ניט קיין טעאַטער, ווייל מיר האָבן ניט פּשוט דעם קינסטלעריש־מענטשלעכן שטאָף, פון וועלכן מען קאָן שאַפן אַ היינטיגע אויפפירונג, אַ מאָדערנע פאַר־שטעלונג.״

קומט אויס — אָפּזאָגן רבנן־קדיש און אַוועקשטעלן אַ מצבה מיט דער אויפשריפט: „פּה נקבר אידיש טעאַטער״.

און ערשט דעמאָלט וועט דער אידישער טעאַטער גאָר ניט וויסן, אַז ער איז טויט. אידישע שונד־שרייבער וועלן שרייבן שונד־פּיעסן, אידישע אַקטיאָרן וועלן זיי שפּילן און אַ מיליאָן צושויער וועלן אָנפילן די ניו יאָרקער אידישע טעאַטערס און וועלן גאָר ניט פאַרדעכטיגן, אַז „מיר האָבן ניט קיין טעאַטער״.

הכלל, דער סאָרט ניהיליזם, וואָס דר. מוקדוני ווייזט אַרויס, וועט ניט פאַרניכטן דעם אידישן טעאַטער און וועט ניט פאַרבעסערן זיין קול־טורעלן אָדער עקאָנאָמישן מצב.

אָבער פּונקט אַזוי ווייניג איינפלוס אויף דעם גורל פון אידישן טעאַטער אין אַמעריקע קאָן האָבן הלל ראָגאָף מיט זיין אַדוואָקאַטישער טענה, אַז אַלץ איז ביי אונז אין דער בעסטער אָרדענונג.

ראָגאָף, ווי אַ סך אַנדערע, האַלטן פון דעם כלל, אַז וועגן אידישן טעאַטער טאָר מען ניט שרייבן קיין שלעכטס, אַז מען דאַרף אָנהאַלטן אַ פּאָליטיק פון „אַ קניפּ אין באַק, אַז די פאַרב זאָל שטיין״. דאָס איז אויך די שטעלונג פון דער פירערשאַפט פון דער אַקטיאָרן־יוניאָן און, פאַר־שטייט זיך, פון די אונטערנעמער ביים אידישן טעאַטער. אין עצם פאָדערן זיי, אַז דער אידישער טעאַטער זאָל ניט קריטיקירט ווערן, ווייל דער טעאַטער איז אין אַזאַ לאַגע, אַז ער קאָן ניט פאַרטראָגן קיין קריטיק.

אָנגענומען, אַז אַלע קריטיקער וועלן שרייבן „קריטיק״ אַזוי ווי הלל ראָגאָף שרייבט, דאָס הייסט — לויבן די ערגסטע שונד־אויפפירונגען. וועט דאָס ראַטעווען די לאַגע?

בשום אופן ניט. מיט זיינע שלעכטע פּיעסן און הינטערשטעליגער טעאַטער־קולטור אין אַלע בינע־פאַכן וועט דער אידישער טעאַטער נאָך אַלץ אָפּשטויסן די בעסטע שיכטן טעאַטער־גייער. דער טעאַטער וועט נאָך אַלץ בלייבן אויסגעדרייט מיטן רוקן צום אידישן דראַמאַטורג; קיין אידישע דראַמע וועט ניט זיין; דער אידישער טעאַטער וועט ניט האָבן קיין פרעס־

טיזש און קיין חשיבות; ער וועט בלייבן אַ טעאַטער אַן אימיגראַנטישער, צוגעפּאַסט צו די געשמאַקן פון דעם אָפּשטאַרבנדיגן דור; ער וועט בלייבן אַ טעאַטער אַ קולטורלאָזער, אַנגעפּירט פון „סטאַר־מענעדזשערס״, וואָס האָבן נישט ניט די פּייאיגקייט, ניט דעם פאַרלאַנג אָפּצוהיטן די ווערדע פון אידישן וואָרט און אַנטקעגנקומען די געשמאַקן, עמפינדלעכקייטן און באַדערפענישן פון יענע שיכטן אידן, וואָס גייען איצט ניט אין אידישן טעאַטער, ווייל זיי ווערן דאָרט געלאַנגווײלט און סקאַנדאַליזירט.

אייגנטלעך איז ראַגאָפ׳ס שטעלונג — אַן אויסדרוק פון אומצוטרוי צו די שעפערישע כחות פון אידישן טעאַטער. ער האַלט, אַז אזוי ווי ס׳איז איצט, אזוי מוז עס פאַרבלייבן. דער גוסקין־ראַגאָף רעצעפּט וועגן „עקאָ־נאָמיעס״ איז אַן אויסדרוק פון אָט־דעם פעסימיסטישן און אין עצם אַרונטעררייסערישן קוק אויף דער אידישער בינע. מערקווירדיג ווי די צוויי עקסטרעמען באַגעגענען זיך, ווי פּראָקוראָר מוקדוני און אַדוואָקאַט ראַגאָף קומען זיך צונויף אויף אַ געמיינשאַפטלעכער פּאָזיציע פון אומצוטרוי צו די שעפערישע כחות פון אידישן טעאַטער!

און לאָמיר דאָ זאָגן מיטן האַרבן וואָרט, אַז די אַנהענגער פון דער „עקאָנאָמיע״־טעאָריע זיינען ניט ערנסט מיט זייער רעצעפּט. זיי ווייסן גאַנץ גוט, אַז די רפואה לאָזט זיך ניט אָנווענדן און זיי האָבן גאָר ניט בדעה צו פאַרפירן אַ קאַמף מיט די טעאַטער־יוניאָנס. די „שטאַרקע פראַזע״ געגן די „סטעידזש־הענדס״ און מוזיקער קאָן דינען בלויז ווי אַ תירוץ אויף צו באַרעכטיגן די צרה׳דיגע לאַגע און וואַרפן די שולד אויף אימיצן אַנדערש. דאָס איז אַ שירמע אויף צו פאַרדעקן דעם באַנקראָט פון דער פּאָליטיק פון דער אידישער אַקטיאָרן־יוניאָן.

און גראָד פון דער אידישער אַקטיאָרן־יוניאָן מוז קומען די איניציאַ־טיווע געזונט צו מאַכן דעם אידישן טעאַטער. בלויז פון דרויסן קאָן מען דאָס ניט טאָן. קיין געזעלשאַפטלעכע קערפּערשאַפט, וואָס זאָל האַנדלען „איבערן קאָפּ״ פון דער אַקטיאָרן־פּראָפעסיע, קאָן דאָ גאָרנישט ניט אויפ־טאָן. דער אידישער טעאַטער/איז אויף דער געשעפטלעכער זייט אַריבער פּאַקטיש אונטער דער „רעסיווערשיפ״ פון דער אַקטיאָרן־יוניאָן, וועלכע נעמט אויף זיך די אחריות פאַר זיין סאַמע עקזיסטענץ און מאַכט מעגלעך זיין עקזיסטענץ, ניט געקוקט אויף די כראָנישע דעפיציטן. ווען די אַקטיאָרן־יוניאָן זאָל אין דער זעלביגער מאָס זיך אָפּגעבן מיט דער קולטורעלער זייט פון דער אידישער בינע, וואָלט דעמאָלט געשאַפן געוואָרן אַ באָדן פאַר דער ווידער־אויפריכטונג פון אידישן טעאַטער.

קיין גרינגן און איינפאַכן רעצעפּט קאָן מען דאָ ניט פאַרשרייבן. מען קאָן אָבער אָנצייכענען די גרונד־שטריכן און די הויפּט־ריכטונג פון די נויטיקע ענדערונגען:

1) עס דאַרף איינגעשטעלט ווערן אַ געגנזייטיגע אחריות צווישן די אידישע טעאַטערס און די בענעפיט־אָרגאַניזאַציעס. ביז איצט האָט אויף דעם דאָזיגן געביט געהערשט בלויז געגנזייטיגע הפקרות. די אידישע אָרגאַניזאַציעס ציען פון דעם טעאַטער היבשע הכנסה, אָבער זיי טראָגן ניט די מינדסטע פאַראַנטוואָרטלעכקייט פאַר דעם קיום פון דער אידישער בינע, פאַר דער עקזיסטענץ פון דער טעאַטער־פּראָפעסיע. זיי קויפן אַ בענעפיט, באַצאָלן 20 צי 25 סענט אויפן דאָלער און ס'איז ניט זייער עסק, צי די אַקטיאָרן הונגערן, צי דער טעאַטער קאָן פונקציאָנירן מיט אַזאַ נישטיגער איינקונפט אָדער ניט. און טאָמער קראַכט איין טעאַטער, וועט אין ערגסטן פאַל אַן אַנדער טעאַטער איבערנעמען און „אָפּשפּילן" די בענעפיטס. נאָר מצד די טעאַטערס גילט פונקט אַזאַ הפקרות בנוגע די בענעפיט־אָרגאַניזאַציעס.

75 ביז 80 פּראָצענט פון די טעאַטער־באַזוכער ווערן געבראַכט פאַרטיגערהייט אין טעאַטער אַריין דורך די בענעפיט־אָרגאַניזאַציעס. דאָס איז אַ געזעלשאַפטלעך־אָרגאַניזירטע באַזוכערשאַפט, אָבער די אידישע געזעלשאַפטלעכקייט האָט ניט די מינדסטע דעה אין אידישן טעאַטער. עטלעכע אַקטיאָרן און פאַרוואַלטער פון דעם אַלטן שניט, מענטשן מיט קנאַפּער קולטור און מיט נאָך ווייניגער אחריות פאַר דער געזעלשאַפטלעכער ראָל פון אידישן טעאַטער, האָבן די פולמאַכט צו באַשטימען וואָס דער אידישער עולם זאָל זען.

די אידישע אַקטיאָרן־יוניאָן וואָלט באַדאַרפט העלפן איינצושטעלן אַן אָרגאַניזאַציאָנעלע אחריות אויףביידע זייטן. אי די בענעפיט־אָרגאַניזאַציעס (דורך זייערע צענטראַלע קערפּערשאַפטן) דאַרפן גאַראַנטירן פאַר די טעאַטערס גענוג איינקונפט אויף צו דעקן די קאָסטן פון פּראָדוקציע; אי די טעאַטערס דאַרפן געבן די פאַרשטייער פון די צענטראַלע קערפּערשאַפטן אַ דעה ביים אויסוואַל פון רעפּערטואַר, ביים באַשטימען די קינסט־לערישע ליניע און די קינסטלערישע אָנפירונג פון דעם טעאַטער.

2) עס מוז אָנערקענט ווערן דער פּרינציפּ, אַז די איינגאָמע פון די אידישע טעאַטערס דאַרף פאַרגרעסערט ווערן ווי דער בעסטער מיטל צו באַלאַנסירן די בודזשעטן. געוויס זיינען געשעפטלעכע עקאָנאָמיעס נויטיג, אָבער דאָס איז ניט קיין שליסל צו דער לייזונג פון דעם כראָנישן דעפיציט.

דער שליסל איז אין גרעסערע איינגאַמעס דורך אַ גרעסערער באַזוכער־שאַפט און דורך יושר׳דיגע בענעפיט־פרייזן. אַ גרעסערע באַזוכערשאַפט קאָן צוגעצויגן ווערן צום אידישן טעאַטער דורך אויסלייטישן זיין פנים, דורך שפּילן אַזוינע פּיעסן און אויף אַזאַ אופן, אַז זיי זאָלן זיין אי אידיש לויט זייער סטיל און אינהאַלט, אי היינט־וועלטיג לויט זייער מייסטער־שאַפט און פאַך־קענטעניש. די אידישע אַקטיאָרן־יוניאָן דאַרף זאָרגן פאַר דעם טיפּ סחורה, וואָס ווערט פּראָדוצירט אויף דער אידישער בינע, ניט ווייניגער ווי זי זאָרגט פאַר דעם געשעפטלעכן קיום פון אידישן טעאַטער.

3) פאַר קיין פאַל טאָר ניט אָנגענומען ווערן די „אינטעליגענטישע" מאָס פאַר דער אידישער בינע בכלל, מוקדוני׳ס מאָס פון „סטאַניסלאַווסקי׳ס פּאַרטיפּטן רעאַליזם פּלוס וואַכטאַנגאָוו׳ס ראַפינירטער סטיליזאַציע". עס מוז אָנערקענט ווערן, אַז דער אידישער טעאַטער־באַזוכער איז אין דער גרויסער מערהייט — אַ נאַאיווער צושויער (ניט דערפאַר, וואָס אידן זיינען ווייניגער קולטורעל, ווי די ניט־אידישע טעאַטער־גייער, נאָר פּשוט דער־פאַר, וואָס אין אידישן טעאַטער גייען די ברייטע פאָלק־שיכטן, בעת אויף בראָדוויי גייען די מער־קולטיווירטע שיכטן), און אידישע טעאַטער־פאַר־ווילונגען דאַרפן זיין קודם כל — מאַסן־פאַרווילונגען. ווען די אידישע דראַמאַטורגן און אַנדערע טעאַטער־פאַבליט וועלן דאָס אָנערקענען און וועלן באַווייזן אויסצוקאָנקורירן די שונדיסטן אויף דעם געביט פון שפּאַנונג און פאַרווילערישקייט, וועט די אידישע מעלאָדראַמע און אָפּערעטע אי אָנהאַלטן איר רייץ פאַרן נאַאיוון צושויער, אי קריגן אַ לייטישן פנים און אַ העכערע מאָס פּרעסטיזש.

4) גלייכצייטיג דאַרף אָבער געשאַפן ווערן אַ טעאַטער פון הויכער מייסטערשאַפט אויף צו שפּילן די בעסטע שאַפונגען פון דער אידישער דראַמאַטורגיע און פון דער וועלט־ליטעראַטור, — אַן אמת׳ער קונסט־טעאַטער. עס דאַרף דערביי אָנערקענט ווערן, אַז אַזאַ טעאַטער קאָן דער־ווייל ניט צוציען די ברייטע מאַסן צושויער און ממילא מוז ער זיין אָנגעוויזן אויף אַ געוויסער פאָרם פון געזעלשאַפטלעכער שטיצע. די אידישע אַקטיאָרן־יוניאָן קאָן באַזאָרגן אַזאַ שטיצע אָן מעצענאַטן און אָן פּאַרטיגע קאַפּיטאַלן. ווען אַ טייל פון די געהעכערטע בענעפיט־פרייזן זאָל אָוועק־געלייגט ווערן ווי אַ פאָנד פאַר אויפהאַלטן אַ קונסט־טעאַטער, וואָלטןביידע טיפּן טעאַטער געקאָנט עקזיסטירן און בליען.

5) די אידישע אַקטיאָרן־יוניאָן דאַרף זאָרגן וועגן אויסבילדן נייע כחות פאַר דער אידישער בינע. די יוניאָן דאַרף און קאָן אויסבילדן נייע

קאַדרען דורך שאַפן אַ פאַך־שול אַדער פאַך־קורסן פאַר יונגע אַקטיאָרן, רעזשיסאָרן, מוזיקער, א. אַז. וו. ווי אַ טייל פון דער דאָזיגער טעטיגקייט דאַרף די יוניאָן נעמען אַן אַקטיוון אַנטייל אין דער אָנפירונג מיט אַמאַ־טאָרישע טעאַטער־גרופן ווי אַ רעזערוואואַר פאַר דער אידישער בינע און ווי אַ מיטל צו פאַרבינדן די אידישע בינע ענגער מיט די קולטור־אָרגאַניזאַציעס בכלל.

דאָס זיינען די ראשי פרקים פון דער פּראָגראַם, וואָס די אידישע אַקיטאָרן־יוניאָן קאָן און דאַרף אַנטוויקלען, כדי געזונט צו מאַכן דעם אידישן טעאַטער סיי עקאָנאָמיש און סיי קולטורעל. אין אַזאַ טעטיגקייט וואָלט די אַקטיאָרן־יוניאָן געקראָגן די קאָאָפּעראַציע פון דער אידישער אינטעליגענץ, פון די צענטראַלע אידישע געזעלשאַפטלעכע אָרגאַניזאַציעס און פון אַ טייל פון דער אידישער פּרעסע. אין אַזאַ פּראָגראַם וואָלטן זיך געקאָנט באַטייליגן און ברענגען פּראַקטישע נוצן אפילו אַזוינע שטרענגע קריטיקער ווי דר. מוקדוני, וואָס זעען בלויז די שאָטנדיגע זייט פון דער אידישער בינע און פאַרקוקן איר פּאָזיטיווע זייט, איר רעזערוואואַר קינסט־לערישע כחות און איר וויכטיגע ראָל ווי אַ פעסטונג פון אידישן וואָרט.

נאָר דאָס, וועלן זאָגן „פּראַקטישע" מענטשן, איז אַ פּראָגראַם פאַר דער צוקונפט, וואָס וועט אפשר יאָ פאַרווירקלעכט ווערן און אפשר ביט. דערווייל דאַרף מען לעבן פון האַנט צום מויל, פון פּיעסע צו פּיעסע. די פּראָבלעם פון אַלע פּראָבלעמען, וועלן זיי זאָגן, איז געהעריגער רעפּער־טואַר, „די ריכטיגע פּיעסע". די דאָזיגע טענה פאַרדינט אויפמערקזאַמקייט, און מיר גיבן אָפּ אַ באַזונדערן קאַפּיטל דער פראַגע פון רעפּערטואַר.

פּראָבלעמען פון אידישן רעפּערטואַר

די „ריכטיגע פּיעסע" לאָזט זיך ניט כאַפּן. — „געבן דעם עולם וואָס ער וויל". — דאָס לעבן איז אַנדערש, די פּיעסן בלייבן די זעלביגע. — די פּיעסע קלייבט אָפּ איר עולם.

די „פּראַקטישע" מענטשן ביים אידישן טעאַטער, ווי די „פּראַקטישע" מענטשן פון בראָדוויי, וועלן אייך ניט געבן קיין צעבראָכענעם דרייער פאַר די אַלע רייד וועגן דעם קריזיס, וואָס די בינע מאַכט־דורך. אין יענע קרייזן איז טיף איינגעוואָרצלט די איבער־צייגונג, אַז מיט דער ריכטיגער פּיעסע קאָן מען צו יעדער צייט „מאַכן דערפאָלג". די פראַגע איז נאָר: וואו נעמט מען די פּיעסע?

אָבער וואָס אַזוינס איז אַ „ריכטיגע פּיעסע"? לויט וועלכע סימנים לאָזט זי זיך דערקענען?

דערויף וועט אייך דער „פּראַקטישער" טעאַטראַל ענטפערן, אַז מען קאָן קיינמאָל נישט וויסן אין פאָראויס, צי די פּיעסע וועט זיין אַ דערפאָלג. דער איינציגער סימן פון דערפאָלג איז — דערפאָלג. ווען אַ פּיעסע נעמט אויס, איז דאָס די ריכטיגע פּיעסע; ווען זי פאַלט־דורך, איז דאָס נישט די ריכטיגע פּיעסע.

אויב אַזוי — ווי קאָן מען זיך גאָר אַרויסלאָזן זוכן די ריכטיגע פּיעסע? אַז ס'איז נישטאָ קיין באַשטימטע מאָס פאַר דער ריכטיגער פּיעסע, ווי אַזוי וועט דער אונטערנעמער וויסן וואָס צו זוכן, וואָס אויסצוקלייבן און וואָס אָפּצוּוואַרפן?

זאָגן טאַקע די „פּראַקטישע" טעאַטראַלן, אַז טעאַטער איז אַ „בלינדע סחורה". זיי פאַררופן זיך אויף „קלאַסישע" ביישפּילן פון די „שאָו־ביזנעס" (טעאַטער־געשעפט). דער „קלאַסישסטער" ביישפּיל פון אונזער צייט איז „אייבי׳ס איריש ראָוז" און „טאָבעקאָ ראָוד". די קריטיקער האָבן געמאַכט אַש און בלאָטע פון „אייבי׳ס איריש ראָוז", אָבער די פאַרפאַסערין און די אונטערנעמער האָבן געמאַכט מיליאָנען. די פּיעסע איז געגאַנגען אויף בראָדוויי זעקס צי זיבן יאָר, נאַכט־איין, נאַכט־אויס. דאָס זעלביגע מיט „טאָבעקאָ ראָוד". דורכגעפאַלן מיט אַ קנאַק ביי דער קריטיק און געוואָרן אַ צווייטע „אייבי׳ס איריש ראָוז" אויף בראָדוויי און איבערן לאַנד.

אויף אַ קלענערן מאַסשטאַב געפינט מען ענלעכע „קלאַסישע" ביי־שפּילן אין אידישן טעאַטער. ביי מאָריס שוואַרצ׳ן — „יאָשע קאַלב"; אויף סעקאָנד עוועניו — די צוויי מאַמע־פּיעסן, „אייביגע מאַמע" און „שוואַרצע מאַמע".

איז — אפשר קאָנען אַזוינע „דערפאָלגן" דינען ווי אַ מין שליסל צו די געשמאַקן און פאַרלאַנגען פון דעם עולם? אפשר קאָן מען אין זיי געפינען די פאָרמולע, צי דעם שם המפורש, וואָס זאָל וויזן דעם וועג צו דער „ריכטיגער" פּיעסע?

מ׳האָט דאָס געפּרואווט, נאָר עס גייט נישט. אַלע שפּעטערדיגע פּיעסן, וואָס זיינען געמאַכט געוואָרן לויט דעם מוסטער פון „אייבי׳ס איריש ראָוז" און „טאָבעקאָ ראָוד", זיינען דורכגעפאַלן, כאָטש זיי זיינען אין קיין פּרט נישט געווען ערגער פון זייערע פּראָטאָטיפּן. און מאָריס שוואַרץ האָט צע׳פּטר׳ט צען יאָר פון אידישן קונסט־טעאַטער אין דעם פאַרזוך צו שאַפן אַ צווייטן „יאָשע קאַלב". אין זיינע שפּעטערדיגע אויפפירונגען פון אָט־דעם טיפּ זיינען, דאַכט זיך, געווען אַלע גרונט־שטאָפן, וואָס ער האָט אַריינ־געטאָן אין „יאָשע קאַלב", — פונדעסטוועגן האָט עס נישט „אָנגעריסן".

קנעלן מיט אייך ווייטער די „פּראַקטישע" טעאַטראַלן, אַז טעאַטער איז נישט בלויז אַ בלינדע סחורה, נאָר אויך אַ מזל־זאַך.

און מיט אַזאַ קאַמפּאַס פּרוּוון דאָס אונזערע „פּראַקטישע" מענטשן ביים טעאַטער דערגרייכן צום לאַנד פונעם גאָלדענעם צויבער.

ווען מיר רעדן וועגן דעם איבערבוי פון דעם אידישן טעאַטער־וועזן אין אַמעריקע, קאָנען מיר, פאַרשטייט זיך, נישט אָננעמען אָט־דעם קוק אויף טעאַטער, אַז ס׳איז אַ „בלינדע סחורה" און אַ „מזל־זאַך". איידער עס ווערט פאַרענטפערט די אַל־וויכטיגע פראַגע, „וואו נעמט מען די פּיעסע?", מוזן מיר וויסן וואָס מיר זוכן, וואָס פאַר אַ פּיעסע מיר ווילן האָבן.

דער „פּראַקטישער" טעאַטראַל וועט אייך זאָגן, אַז ער זוכט אַ פּיעסע, וואָס זאָל געפעלן דעם עולם. זיין כּלל איז: „געבן דעם עולם וואָס דער עולם וויל."

נו, געבן דעם עולם וואָס דער עולם וויל איז אַן ענין. מע דאַרף דאָס בלויז ניט וואולגאַריזירן. שעפערישע דראַמאַטישע ווערק ווערן געמאָסטן מיט אַן אַנדער מאָס. די פראַגע איז דאָ: וואָס וויל דער שרייבער? ווען דער שרייבער האָט צו זאָגן עפּעס אייגנס, עפּעס אָזוינס, וואָס געפינט אַן אָפּקלאַנג ביי די צושויער, האָט זיין פּיעסע די געהעריגע ווירקונג און זי איז אַ „דערפאָלג". אין אָט־דעם זין גיט דער שעפערישער דראַמאַטורג דעם עולם וואָס דער עולם וויל. ס'איז אָבער ניט קיין קרעמערישע צופּאַסונג צום קונה, נאָר אַ שעפערישע אָפּשפּיגלונג פון דעם „צייט־גייסט". דער דראַמאַטורג פאַרקערפּערט דאָ אין קאָנקרעטע געשטאַלטן און אין מיט־רייסנדיגע דראַמאַטישע סיטואַציעס די שטימונגען, דעם געדאַנקען־שטראָם, די „אַנגעווייטאָגטע פראַגן" און די באַשטרעבונגען פון זיין צייט און זיין סביבה. אויף וויפיל אַ דראַמאַטורג איז אַליין וואַך צו אָט־די שטימונגען און שטרעבונגען; אויף וויפיל ער פאַרמאָגט די פאַנטאַזיע און די מייסטער־שאַפט צו דראַמאַטיזירן זיי, — אויף אַזוי פיל שאַפט ער אַ לעבעדיגן קאָנ־טאַקט מיטן עולם. דאָס קאָן געזאָגט ווערן וועגן די גרויסע דראַמאַטורגן פון אַלע צייטן. די „פּראַקטישע" טעאַטראַלן טאָרן נישט פאַרגעסן, אַז איבסען איז געווען אַ „דערפאָלגרייכער" דראַמאַטורג; אַז טשעכאָוו האָט געצויגן „פולע הייזער"; אַז אַ סך פון בערנאַרד שאָ'ס פּיעסן זיינען געווען גרויסע „היטס" (שלאַגערס); אַז די טעאַטער־גילד האָט געמאַכט אַ מאַיאָנטעק פון אָ'ניל'ס דראַמעס. די איינרעדעניש, וואָס גילט צווישן די „פּראַקטישע" טעאַטראַלן, אַז אַ קינסטלערישע, אַ שעפערישע פּיעסע איז אַ „טויטע סחורה", שטימט נישט מיט די פאַקטן.

אויך אין אידישן טעאַטער האָבן סאָציאַל־וויכטיגע פּיעסן געהאַט דער־פאָלג ביים ברייטן עולם, ווייל זיי האָבן אָפּגעשפּיגלט די שטימונגען פון דעם עולם. יעקב גאָרדין איז אין דעם פּרט געווען זייער דערפאָלגרייך אין זיינע בעסטע פּיעסן, און נישט דערפאַר, וואָס ער האָט געפונען אַ „פּאַטענט", אַ פאָרמולע צו געפעלן דעם עולם, נאָר גראָד דערפאַר, וואָס ער האָט געפונען די ביינע־געשטאַלטן און די סיטואַציעס, וואָס זאָלן דראַ־מאַטיזירן דעם געמיט פון די אידישע אימיגראַנטן־מאַסן פון יענער צייט. דער „ליטעראַרישער" ה. לייוויק האָט באַוויזן מיטצורייסן דעם מאַסן־צושויער מיט „שמאַטעס", מיט דער סימבאָלישער פּערזאָן פון מרדכי מאַזע,

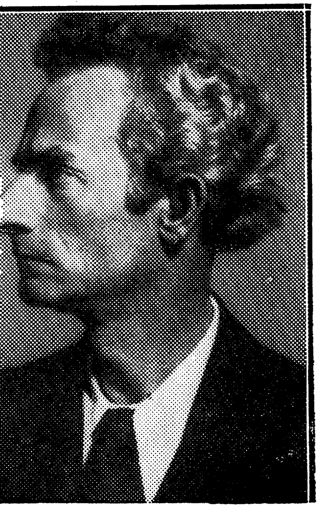
דעם טראַדיציאָנעלן וואוילקענעוודיגן, שטאָלצן אידן, וואָס אַרבעט דאָ אין אַ שמאַטע־שאַפּ און קאָן בײַ זיך נישט פּועל'ן צו ווערן אַ סטרײַקברעכער. לעאָן קאָברין האָט מיט זײַנע דראַמעס און קאָמעדיעס געמאַכט אַ סך דער־פאָלג, אָבער נישט דורך אַ „פּאַטענט" און נישט דורך דער לאַקײַאישער „וואָס־ווינשן־זי" באַציאונג צו זײַנע צושויער, נאָר דורך אַרויסברענגען פולבלוטיגע געשטאַלטן פון דער אידישער סביבה און כאַראַקטעריסטישע דראַמאַטישע קאָנפליקטן און קאָמעדישע סיטואַציעס אין אידישן לעבן. אַסיף דימאָוו האָט נישט געפרעגט דעם עולם וואָס ער וויל, בעת ער האָט געשריבן זײַן „בראָנקס עקספּרעס". ער האָט געשאַפן אַ קלאַסישע אידיש־אַמעריקאַנישע קאָמעדיע, וואָס האָט „געשטימט" מיטן עולם, ווײַל זי איז געווען פאַרוואָרצלט אין דער ווירקלעכקייט און האָט געגעבן דעם עולם אַ קאָמעדישע איבערדיכטונג פון דער ווירקלעכקייט.

אין אַט־דעם זין — און נישט אין דעם זין פון צינישער און לאַקײַאישער באַציאונג צום קונה — קאָן מען און מען דאַרף אָננעמען די פאָרמולע: „געבן דעם עולם וואָס דער עולם וויל."

נאָר נישט אַלע פּיעסן־מאַכער זײַנען באַרופן צו שרײַבן שעפערישע ווערק. אין טעאַטער איז פאַראַן פּלאַץ אויך פאַר גוט־געמאַכטע פּיעסן, וואָס זײַנען צוגעשניטן לויט די געשמאַקן פון די צושויער. ספּעציעל איז דאָס גילטיג אויף דעם געביט פון דער אָפּערעטע, וואו די פּיעסע דינט בלויז ווי אַ קאַנווע פאַר די ריין־פאַרווײַלערישע „נומערן". מען קאָן קיין פאַריבל ניט האָבן אויף אַזוינע פּיעסן־מאַכער, ווען זיי זוכן בפירוש צו געפעלן דעם עולם און קלײַבן־צו סוזשעטן, וואָס זאָלן „אויסנעמען" בײַם צושויער.

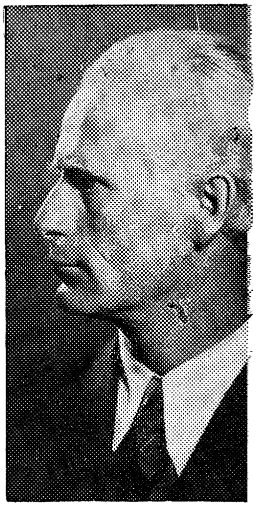
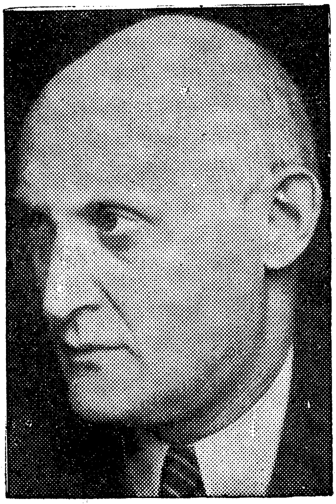
אָבער אויך דאָ גילט בײַם אידישן טעאַטער אַ פאַלשע מאָס און אַ קרומער צוגאַנג. די „פּראַקטישע" מענטשן, וואָס מאַכן און פירן־אויף די פאַבריצירטע טאָנדעטנע פּיעסן, מעסטן דעם היינטיגן אידישן עולם מיט דער אַמאָליגער אימיגראַנטישער מאָס. כאָטש זיי שלעפּן אַרײַן פאַר די אויערן אַלערלײַ ברעקלעך פון היינט־צײַטיגער ווירקלעכקייט און זוכן צו עקספּלואַטירן „פּאָפּולערע" טעמעס — איז אָבער דער „שניט" פון דער פּיעסע אַן אַלטמאָדישער, געמאַכט לויט די מוסטערן און שטאַמפּן פון לאַטאַינער, הורוויטש און זאָלאָטאַרעווסקי. זעלטן ווען אַ פּיעסע אין די אַזוי־גערופענע „שונד"־טעאַטערס איז באַזירט אויף דעם היינטיגן אידישן לעבן אין אַמעריקע (ה. קאַלמאַנאָוויטש איז אין דעם פּרט אַן אויסנאַם). געוויינטלעך איז דאָס די אַלטע טראַנטע וועגן דער פאַרלאָרענער טאָכטער, צי וועגן דעם „טאַטן וואָס לאָזט ניט", נאָר מיט היינט־צײַטיגע פליטערלעך.

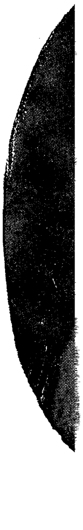
אידישע דראַ



אויבן : שלום אַש, לעאָן קאָברין, פּרץ הירשביין, ה. לייוויק, י. י. זינגער, אַס

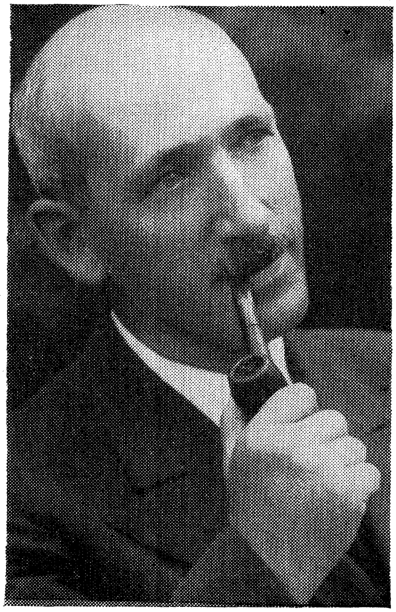
אין אַמעריקע



אונטן: דוד פּינסקי, אהרן צייטלין, פּ. בימקאָ, ה. סעקלער, ז. ליבין

אידישע טעאַטער־קריטיקער אין אַמעריקע



אויבן: דר. א. מוקדוני, ה. גוטמאַן   אונטן: וויליאַם עדלין, נ. בוכוואַלד

די איינציגע קאָנצעסיע צו דעם היינטיגן אידישן עולם איז — די שפּראַך פון דער פּיעסע. די העלדן רעדן געוויינטלעך האַלב אידיש און האַלב ענג־ליש. אַזוי אַרום ווערט אונטערגעגראָבן דער סאַמע פונדאַמענט פון אידישן טעאַטער — דאָס אידישע וואָרט.

דער גרונט־פעלער פון דער אידישער בינע אין אַמעריקע און די גרונט־סיבה פון דער באַרג־אַראָפּ טענדענץ אין אידישן טעאַטער איז אָט־די הינ־טערשטעליגקייט פון די „פּראַקטישע" מענטשן ביים אידישן טעאַטער לגבי דעם עולם. דאָס אידישע לעבן אין אַמעריקע איז איצט גאָר אַנדערש, ווי ס'איז געווען צוריק מיט דרייסיג־פערציג יאָר; די שונד־פּיעסע איז די זעלביגע. די פּיעסן־מאַכער און די אונטערנעמער פאַרמאָגן נישט די פּייאיג־קייט מיטצוגיין מיט דער צייט. זיי טאַפּטשען זיך אויף איין אָרט און האַלטן אין איין איבער'חזר'ן די אַלטע פאָרמולעס און מיטלען פון באַווירקן דעם אַמאָליגן אימיגראַנטישן עולם.

דערמיט און הויפּטזאַכלעך דערמיט דערקלערט זיך די פאַרשמעלערטע באַזע פון דעם אידישן טעאַטער. די פּיעסע קלייבט־אָפּ איר עולם. אַרום דער נאַאיווער שונד־מעלאָדראַמע קאָנצענטרירט זיך דער אַמאָליגער נאַ־איווער צושויער און די קנאַפּע שיכטן, וואָס כאָטש אינגער אין יאָרן, זיינען זיי קולטורעל געבליבן שטעקן אין דער אימיגראַנטישער עפּאָכע. קיין אַנדער טיפּ צושויער קאָן נישט געפינען קיין באַפרידיגונג אין אידישן טעאַטער.

און דאָס שאַפט אַ צושטאַנד פון טראַגישער נאַרעריי. די „פּראַקטישע" מענטשן ביי דער אידישער בינע, וואָס מיט זייערע פּירונגען האָבן זיי אָפּ־געשטויסן דעם „אויסגעגרינטן" עולם, מיינען נאָך אַלץ, אַז דער אידישער טעאַטער האָט נישט קיין אַנדערע צושויער, ווי די וואָס פאַסמאַקעווען זיך מיט די נאַרישע מעלאָדראַמעס. אין זייער באַמיאונג צו געווינען די אָפּגע־שטאַנענסטע עלעמענטן פון דער אידישער באַפעלקערונג, האָבן זיי פאַר־שפּילט דעם אידישן עולם. און זיי טענה'ן נאָך אַלץ, אַז זיי „גיבן דעם עולם וואָס דער עולם וויל"!

הכלל, די פראַגע: „וואו נעמט מען די ריכטיגע פּיעסע?" איז ענג פאַרבונדן מיט דעם טיפּ צושויער, פאַר וועמען די פּיעסע ווערט געשפּילט. די פראַגע דאַרף געשטעלט ווערן גאָר אַנדערש: וואָסערע פּיעסן דאַרפן געשפּילט ווערן אויף דער אידישער בינע? און דעם ענטפער אויף אָט־דער פראַגע דאַרף מען זוכן אין די ענדערונגען, וואָס זיינען פאָרגעקומען אין אידישן לעבן אין דעם משך פון די לעצטע צוויי־דריי צענדליג יאָר.

דאָס איז דער איינציק־מעגלעכער פּראַקטישער צוגאַנג צו דער פראַגע פון רעפּערטואַר פאַר דער אידישער בינע.

כדי די אידישע בינע זאָל קאָנען אָנהאַלטן איר פּאָזיציע אויף דעם פאַרוויילונג־יאַריד, מוז זי זיין אַנדערש. בלויז מיט איר ספּעציפישקייט, מיט איר אידישקייט קאָן אַ אידישע טעאַטער־פאָרשטעלונג אויסקאָנקורירן דעם פילם, וואָס ווערט געוויזן אין דער זעלביגער געגנט, צי די בראָדווייער פּיעסע. די שטאַרקסטע קאָרט פון אידישן טעאַטער איז זיין אידישער פּנים.

צום באַדויערן ווערט אָט די ספּעציפיק פון אונזער בינע נישט אויס־גענוצט אויף אַ געהעריגן אופן. אַנשטאָט אַ ווירדיגן אידישן פּנים האָט זי אָפּטמאָל אַ פּנים פון חוזק. ס'איז אַ טרויעריגער פאַקט, אַז אַ סך הי־געבאָרענע אידישע קינדער און אַפילו זייערע „אויסגעגרינטע" עלטערן באַציִען זיך צום אידישן טעאַטער מיט ביטול און אָפּלאַכעריי. מען גייט זען אַ „אידישע שאָו" גלייך ווי דאָס וואָלט געווען אַ בייז־וואונדער, צי אַ גראָטעסקע נאַרישקייט. מ'איז אין פאָראויס אָנגעסטראַיעט אָפּצולאַכן פון דער אַלטפרענקישער מעלאָדראַמע, פון די שאַרסקע שפּיל־מאַנירן און פון דעם צערעפּעטן מענה־לשון.

און דאָס ערגסטע דערביי איז—די גרייטקייט פון אונזערע „פּראַקטישע" טעאַטראַלן נאָכצוקומען אָט־די פאַרלאַנגען פון די אָפּלאַכער. דאָ זעען מיר אומגעפער די זעלביגע צרה'דיגע דערשיינונג פון דעם „קאָמעדישן אידן", וואָס פאַרשוואַרצט אונז אַזוי דאָס פּנים אויף דער ענגליש־רעדנדיגער בינע.

ס'איז קלאָר, אַז מיט אַזאַ באַציאונג צו די אָפּלאַכער וועט די אידישע בינע זיך נישט פאַרשאַפן קיין פּרעסטיזש ניט צווישן די קערנדיגע אידיש־רעדנדיגע שיכטן און ניט צווישן די געבילדעטע קינדער זייערע. צו אָריענטירן זיך אויף די אָפּגעשטאָנענסטע עלעמענטן פון דער אידישער יוגנט איז פּונקט אַזוי געפערלעך, ווי ס'איז געפערלעך די אָריענטאַציע אויף די אָפּגעשטאַנענסטע אימיגראַנטישע עלעמענטן, וואָס אויף זיי און הויפּטזאַכלעך אויף זיי ווערט איצט אָנגעמאָסטן דער רעפּערטואַר פון אידישן טעאַטער. די אידישע בינע מוז האָבן אין זינען נישט אַזוי דעם אַמאָליגן אימיגראַנט ווי דעם היינטיגן אידישן מענטשן מיט זיינע הי־דערצויגענע קינדער. דער נייער דור, וואָס איז דאָ אויסגעוואַקסן, האָט ממילא אַרויפ־געלייגט זיין שטעמפּל אויף דעם לעבן־שטייגער און דעם אויסקוק פון דעם עלטערן דור. אַ סך אידן האָבן צוליב די קינדער פאַראייגנט די ענג־לישע שפּראַך. די השגות, געוואוינהייטן און קולטור־ווערטן פון דער אַלטער היים זיינען אין אַ גרעסערער אָדער קלענערער מאָס פאַרשטויסן געוואָרן

אין הינטערגרונט און צום פאָדערגרונט זיינען אַרויסגערוקט געוואָרן נייע אינטערעסן פון דער אַמעריקאַנער סביבה. חסידים פון דעם גערער און דעם מיראָפּאָלער זיינען געוואָרן חסידים פון די „דאָדזשערס“ און די „דזשאַיענטס“ (ספּאָרטלער־קאָמאַנדעס פון דער בעיסבאָל־שפּיל).

ממילא קאָן די אידישע בינע נישט באַפרידיגן אַט די איבער־דערצויגענע אידישע שיכטן מיט איר אַלטן רעפּערטואַר און אַלטע פאַר־ווײלונג־מוסטערן.

ווערגן דער אידישער יוגנט איז אָפּגערעדט. פאַר זיי איז דאָס אַלטע שטעטל בלויז אַ שטיק „עקזאָטיק“. און כאָטש זייער היים־סביבה האָט זיי געמאַכט עמפּינדלעך צום אידישן וואָרט, צום אידישן ליד און צום אידישן צערעמאָניאַל, זעען זיי אין דעם פאַרט ניט מער ווי „טעאַטער“. דער מאָמענט פון זיסער זכרונות'דיגקייט, די בענקשאַפט נאָך „בעלז, מיין שטעטעלע בעלז“ איז זיי פרעמד.

אָבער די אידישע יוגנט מוז אַריינגעצויגן ווערן אין אידישן טעאַטער — אַניט האָט דער אידישער טעאַטער קיין צוקונפט ניט. איז — ווי גיט מען זיך אַן עצה? ווי אַזוי האַלט מען אָן אי דעם אידישן פּנים פון אונזער בינע — וואָס דאָס איז איר הויפּט־כח — אי דעם אָטעם פון היינט־צייטיגקייט?

ס'איז נישט פון די גרינגע פראַגן. דאָס אידישע לעבן פון דער אַלטער היים האָט די גרויסע מעלה פון אַ פאַרטיגן טעאַטראַלישן פּנים. וואו איר גיט זיך אַ ריר, האָט איר „קאָליר“ און „טעאַטראַלישקייט“. דער סאַמע הולך פון דעם טראַדיציאָנעלן היימישן אידן איז אַ פאַרטיגער טעאַט־ראַלישער קאָסטיום: די קאַפּאָטע, דאָס שטריימל, די זיידענע פאַטשיילע, די שאַל. היינט די צערעמאָניעס פון אידישן לעבן־שטייגער, — די חתונה, דער סדר, די הקפות, דאָס שופר־בלאָזן, דעם רבינ'ס טיש. ס'איז ממש מיט עמערס צו שעפּן. אַ רעזשיסאָר מיט דעם מינדסטן חוש פאַר סצעניש־קייט קאָן פון אָט־די עלעמענטן אויספורעמען אַ קאָלירפולן ספּעקטאַקל.

פון דער אַנדערער זייט פאַרמאָגט נישט דאָס אַמעריקאַנער אידישע לעבן קיין אויסגעשפּראָכענעם „טעאַטראַלישן“ פּנים. די בערד זיינען אָפּ־געגאָלט, דער פאַרוק און די פאַטשיילע זיינען פאַרשוואונדן, דער אידישער קאָסטיום האָט דאָ נישט קיין אייגנאַרטיגע פאָרמען און אידישע שטייגער־צערעמעאָניעס ווערן אַלץ מער צוגעשניטן לויט דעם „וועלטלעכן“ מוסטער.

מען טאָר נישט מינימיזירן די טעאַטראַלישע מעלות פון דעם „היימישן“ אידישן לעבן־שטייגער, אין פאַרגלייך מיט דעם אַמעריקאַנער שטייגער. יענע ספּעקטאַקלען, וואו דער אידישער טראַדיציאָנאַליזם ווערט סצענירט

און טעאַטראַליזירט אויף אַ ווירדיגן אופן, אימפּאָנירן דעם אידישן טעאַטער און זיינען אַ וווערטפולער בייטראַג צו דער אידישער קולטור. פאַרן עלטערן דור איז אין אַט־די ספּעקטאַקלען פאַראַן סיי דער טעאַטראַלישער עלעמענט און סיי דער צוגאַב־עלעמענט פון טראַדיציע און זכרונות׳דיגקייט. פאַר דעם יונגן אַמעריקאַנישן אידן איז דאָרט דאָ דער עלעמענט פון „עקזאָטיק״ און „פאָלקישקייט״. אפילו ניט־אידן שאַצן אָפּ אַזוינע טעאַטראַלישע ווערטן, — בפרט נאָך אידישע קינדער, וואָס זייער אָפּשטאַם, זייער דערציאונג און זייער היים־סביבה האָט זיי געמאַכט באַזונדער עמפּינדלעך צו די טעאַטראַלישע שטריכן פון דער אידישער טראַדיציע.

מיר האָבן נישט דערלייגט צום „טראַדיציאָנעלן״ רעפּערטואַר אויף דער אידישער בינע. דער אידישער קונסט־טעאַטער האָט זיך פאַרשאַפט אַ סך פּרעסטיזש מיט אַזוינע ספּעקטאַקלען ווי דער „דיבוק״, „די גאָלדענע קייט״, „קידוש השם״ און אַפילו מיט דעם שונדיסטישן „יאַשע קאַלב״. די בעסטע שאַפונגען פון „אַרטעף״ זיינען געווען פאַרוואָרצלט אין דער אַלטער היים און אין דעם אידישן אמאָל: „רעקרוטן״ (אַ באַאַרבעטונג פון אַקסענפעלד׳ס „ערשטער אידישער רעקרוט״), שלום עליכמ׳ס „צוויי הונדערט טויזנט״. פאַר קיין פאַל טאָר אַזאַ רעפּערטואַר נישט אַראָפּ פון דער אידישער בינע.

ס׳איז אָבער געקומען די צייט, ווען אידישער טראַדיציאָנאַליזם אַליין קאָן מער נישט באַפרידיגן דעם אידישן עולם אין אַמעריקע און קאָן מער ניט אָפּשפּיגלען די שטימונגען פון דער אידישער אוידיטאָריע. דער טראַדיציאָנעלער רעפּערטואַר קאָן דינען בלויז ווי אַ דערגאַנצונג פאַר אַ רעפּערטואַר, וואָס דראַמאַטיזירט דעם געמיט פון דעם היינט־צייטיגן אידישן מענטשן.

די פּראָבלעם איז: שאַפן אַזאַ רעפּערטואַר און אין דער זעלביגער צייט אָנהאַלטן דעם „אידישן פּנים״ פון דער אידישער בינע.

דאָס אידישע לעבן אין אַמעריקע איז נישט גאָר אין גאַנצן אָן אַן אייגענעם פּנים. פאַר קאָמעדישע צוועקן האָבן מיר אָן אַ שיעור „קאָליר״ אין דעם אידישן לעבן אין אַמעריקע. אָסיפּ דימאָוו האָט אין דעם פּרט געשאַפן אַ מייסטערווערק מיט זיין „בראָנקס עקספּרעס״. חנא גאָטעספעלד האָט — נישט געקוקט אויף אַלע זיינע שווערע זינד — זיך דערוואָרבן אַ רעפּוטאַציע מיט זיין אידישער קענדי־סטאָר (אין „פּרנסה״). בנימין רעסלער האָט אין אַ שלעכטער, מיש־מאַשיגער פּיעסע, „פּרעמדע וועלטן״, איינגעפּאַסט אַ דימענט פון אידישן לעבנס־שטייגער מיט זיין סצענע פון

אַ לאַנדסמאַנשאַפט־מיטינג. דער אַלטער ז. ליבין האָט געגעבן לודוויג זאַצ׳ן אַ „קרוין־ראָל״ אין דעם אידישן שוסטער פון אַטוירני סטריט. לעאָן קאָברינ׳ס פּיעסן זיינען זייער אידיש, זייער אַמעריקאַניש און זייער טעאַט־ראַליש. לייוויק׳ס „שמאַטעס״ איז ווייטאָגדיג־אַמעריקאַניש, טראַגיש־אידיש און צו דער זעלביגער צייט טעאַטראַליש.

אָבער „טעאַטראַלישקייט״ איז סוף כל סוף נישט מער ווי אַן אויסער־לעכער אויסדרוק פון וועזנטלעכן אינהאַלט. דער אינהאַלט איז דער עיקר. און אין פּרט פון אינהאַלט, פון אייגנאַרטיגן דראַמאַטיזם אָדער קאָמעדיש־קייט פאַרמאָגט דאָס אידישע לעבן אין אַמעריקע אַן אייגענעם פּנים. דאָ קאָנען סיי שעפערישע דראַמאַטורגן און סיי געניטע פּיעסן־מאַכער געפינען אַן אוצר טעמאַטישן מאַטעריאַל. אפילו אויב עס זאָל נישט זיין גענוג „טעאַטראַלישע״ ספּעציפיק אין דעם אידישן לעבן־שטייגער אין אַמעריקע, איז דאָרט אָבער פאַראַן איבער־גענוג דראַמאַטישע ספּעציפיק.

מיר ווילן, חלילה, נישט פאַרשרייבן קיין רעצעפּטן צו אונזערע דראַ־מאַטורגן, אָבער אַנווייזן דאַרף מען, אַז די מאַסן־פּיעסע וואָלט זיכער געקאָנט אויסנעמען מיט אַזוינע טעמעס, ווי:

דאָס אידישע מיידל, וואָס טוט־אָן אַ צלמ׳ל, כּדי צו קריגן אַ שטעלע. „שטילער״ אַנטיסעמיטיזם איז אַן אַנגעווייטאָגטע פראַגע אין דעם לעבן פון די אידישע מאַסן אין אַמעריקע.

געמישטע הייראַטן. קאָנפליקט צווישן אַלטע פאָראורטיילן און דעם נייעם אויסקוק.

דער אידישער קינסטלער, וואָס ווערט געלאָקט פון האָליוואוד און בראָדוויי און וויל נישט פאַרלאָזן די אידישע סביבה.

דער פּאַטאָס פון די „טראַדיציאָנעלע״ אידן, וואָס ווילן איינהאַלטן דעם אַמאָליגן לעבנס־שטייגער, היטן כשרות, נישט פאָרן אום שבת, א. אַ. וו. דער קאָנפליקט מיט זייערע קינדער.

אידישע יונגעלייט, וואָס האָבן זיך ערשט געכאַפּט, אַז זיי זיינען קינדער פון אידישן פאָלק און נישט סתם „אַמעריקאַנער״.

די וואולגאַרע זייט פון „אַמעריקאַניזאַציע״, פון נאָכקרימען זיך די „יענקיס״.

דאָס זיינען בלויז ביישפּילן פון דער רייכער טעמאַטיק, וואָס וואַרט אויף דעם אידישן דראַמאַטורג און אויף דעם פּייאיגן פּיעסן־מאַכער. אין אַזאַ טעמאַטיק קאָן קומען צום אויסדרוק סיי דער ספּעציפישער אינהאַלט פון אידישן לעבן אין אַמעריקע און סיי די „טעאַטראַלישקייט״ און די

גראַטעסקעריי פון אידישן לעבנס־שטייגער. אַזאַ טעמאַטיק וואָלט געווען אָנגענומען סיי פאַר דער אידישער יוגנט און סיי פאַרן עלטערן דור.

און צוזאַמען מיט אַט דער טעמאַטיק קאָן און דאַרף די אידישע בינע ברענגען צו די צושויער אויך הערראַאישע טעמעס פון אידישער פאַר־גאַנגענהייט, — די מאַקאַבייער, חיים סאַלאָמאָן, בנימין נאָנעס, די העלדן פון אַמאָל און די העלדן פון היינט צו טאָג. גענעראַל דאָוואַטאַר און מאיר לעווין, אַמעריקאַנער באַלאַדע איבערגעפלאָכטן מיט „אויפן פריפעטשעק ברענט אַ פייערל״. דער אידישער קלאָוקמאַכער און זיין זון דער פּילאָט.

יאָ, די אידישע בינע קאָן בלייבן ספּעציפיש, קאָן אָנהאַלטן איר אידישן פּנים און צו דער זעלביגער צייט מיטלעבן מיט אונזער צייט און מיטנעמען די אידישע יוגנט. די פראַגע פון רעפּערטואַר איז בלויז איינער פון די אַספּעקטן פון דער ברייטערער פראַגע, וואָס שטייט פאַר דער אידישער בינע: מיטגיין מיט דער צייט און זיך אָריענטירן אויף דער ניי־אויפ־געוואַקסענער אודיטאָריע אין דעם ליכט פון דער נייער צייט און פון די טיפע ענדערונגען אין דעם לעבן פון די אידן אין אַמעריקע.

וועגן אידישן אַקטיאָרן־באַשטאַנד

צופיל שוישפילער? — די סטאַר־סיסטעם דעמאָראַלי־זירט דעם אַנסאַמבל־שפילער. — די שונד־פיעסע פרעסט־אויף דעם אַקטיאָר. — אַ דוחק אין פרישע כחות.

דאָס פּנים פון דער אידישער בינע, ווי פון יעדער בינע, ווערט באַשטימט — צום גוטן און צום שלעכטן — ניט בלויז דורך די פיעסן, וואָס ווערן דאָרט געשפּילט, נאָר אויך דורך דעם אופן פון שפּילן. צום גוטן און צום שלעכטן האָט די אידישע בינע אַן אייגענעם סטיל, כאַראַקטעריסטישע מוסטערן פון שוישפּיל, וואָס זיינען אַנדערש ווי „ביי לייטן“.

ס׳איז שוין געוואָרן אַ מין טראַדיציע ביי אונז צו געבן די אידישע אַקטיאָרן בכלל אַ הויכן אַטעסטאַט פון טאַלאַנט און פאַך־קענטעניש. דער וואָס לייקנט אין דעם אידישן אַקטיאָרנטום, ווערט באַטראַכט און באַהאַנדלט ווי אַ כופר בעיקר. דער פאַרדינסטפולער טעאַטער־קריטיקער דר. א. מוקדוני איז ממש פאַר־טריבן געוואָרן פון אידישן טעאַטער דערפאַר, וואָס ער האָט עפנטלעך געגעבן אַ נעגאַטיווע אָפּשאַצונג פון דעם אידישן אַקטיאָרן־באַשטאַנד אין אַמעריקע. וועגן באַזונדערע אַקטיאָרן איז נאָך דערלויבט צו האָבן אַן אייגענע מיינונג, אָבער וועגן דעם גאַנצן שוישפּילער־באַשטאַנד מוז מען, ווייזט אויס, שרייבן און רעדן אין דעם גייסט פון דעם קלאַסישן שפּרוך, ווי וועגן אַ מת: „אָדער גוטס אָדער גאָרנישט“.

ס׳איז שוין אָבער צייט צו אַנאַליזירן דעם אידישן אַקטיאָר און דעם סטיל פון אידישן שוישפּיל. די אַמאָליגע אַטעסטאַטן פון הויכער אויס־צייכענונג האָבן שוין איצט ניט די זעלביגע האַפט ווי אַמאָל. דער עלעמענט

פון צייט אַליין באַרעכטיגט און מאָנט אַ רעוויזיע. ווען דער אַקטיאָר „א״ טרעט היינט אַרויס אין אַ ראָל, אין וועלכער ער האָט געמאַכט אַ פוראָר מיט 20 יאָר צוריק, קאָן מען שוין אויף אים מער ניט אַנמעסטן די קריטיק פון צוריק מיט 20 יאָר. ווען די אַקטריסע „ב״ האָט אַמאָל באַשטראַלט די בינע מיט איר טאַלאַנט, יוגנטלעכן חן און אויפריכטיגן טאָן, הייסט עס נאָך נישט, אַז אויך איצט פאַרמאָגט זי די זעלביגע הויכע מעלות. עס קאָן זיין פונקט פאַרקערט, אַז דער פאַרזוך צו איגנאָרירן די פאַרלאָפענע יאָרן און צו מאַכן דעם אָנשטעל פון יוגנט זאָל פירן צו זייער טרויעריגע רעזול־טאַטן. און נאָך אַ זאַך: אַקטיאָרן קאָנען קאַליע ווערן. אַ סך אידישע שוישפּילער זיינען בפירוש קאַליע געוואָרן און שפּילן היינט ערגער ווי אַמאָל. דאָס איז גילטיג סיי בנוגע די קאַליבערדיגע שוישפּילער און סיי בונגע די וויניגער־אָנגעזעענע אַנסאַמבל־שפּילער. עלטער אַליין איז נישט קיין מינוס אין דעם שאַפן פון אַן אַקטיאָר, אויב ער פאַרמאָגט נאָך דעם נויטיגן קינסטלערישן טאַקט מיטצולעבן מיט זיינע יאָרן און נישט פּרואוון זיי פאַרגרימירן איבער דער מאָס דורך שמינק און איינקראַמפּעווען דורך קאָרסעטן. ביי אַ שוישפּילער, וואָס פאַרמאָגט דעם נויטיגן מוט צו אָנער־קענען זיינע יאָרן, איז רייפקייט מער מעלה ווי חסרון. טרויעריג איז מיט יענע, וואָס ווילן ניט, צי זיי קאָנען ניט אָנערקענען דעם קאַלענדאַר.

נומעריש האָט די אידישע בינע, פאַרשטייט זיך, גענוג שוישפּילער. פרעגט דעם פאַרוואַלטער פון דער אידישער אַקטיאָרן־יוניאָן, וועט ער אייך זאָגן, אַז ס׳איז פאַראַן צופיל שוישפּילער אין פאַרגלייך מיט דעם איינ־געשרומפּענעם טעאַטער־וועזן. ס׳איז די לעצטע יאָרן געוואָרן גאַנץ „נאָר־מאַל״, אַז פופציג פּראָצענט פון די יוניאָן־שוישפּילער זאָלן נישט זיין אַנגאַזשירט. אין אַזאַ סיטואַציע איז עס ממש ברוטאַל צו באַקלאָגן זיך, אַז די אידישע בינע האָט נישט גענוג ריכטיגע אַקטיאָרן.

די אידישע אַקטיאָרן־פּראָפעסיע פאַרמאָגט אַ צו־הויכן פּראָצענט פאַר־דינסטפולע וועטעראַנען, וואָס זיינען שוין „אויסגעשפּילט״. זיי קאָנען צונויף קומען אין עפּיזאָדן־ראָלן, אין מאַסן־סצענעס, א. אַז. וו. אין דעם „אַקטיוו״ קאָן מען זיי אָבער מער ניט אַריינרעכענען. ביי אַ געהעריגער לאַגע וואָלטן אַזוינע אויסגעדינטע וועטעראַנען געדאַרפט זיין אויף פּענסיע און נישט אויף דער בינע. דאָס איז איין ערנסטער מינוס אין דעם אידישן אַקטיאָרן־באַשטאַנד.

אַ צווייטער מינוס, וואָס איז אַ סך ערנסטער, איז דער קנאַפּער צופלוס פון יונגע כחות. יונגע פּנים׳ער זיינען היינטיגע צייטן אַ זעלטנהייט אויף

דער אידישער בינע. מער און מער ווערט „יוגנט" אויף אונזער בינע באַצויגן פון דעם שמינק־קעסטעלע. ס'איז אָבער פּאַרט נישט קיין צויבער־קעסטל. מיט אַ „יונגן" פּאַרוק און די געהעריגע שמינק־פאַרבן קאָן מען דערגרייכן אַזוי פיל און ניט מער. די זשמעניע יוגנטלעכע שוישפּילער קומט, בדרך כלל, פון אַקטיאָרישע פאַמיליעס אָדער פון קרייזן, וואָס זיינען אויף איין אופן צי אַ צווייטן פאַרבונדן פּראָפעסיאָנעל מיט דער אידישער בינע. די פּליכטלינג־אימיגראַציע פון די לעצטע עטלעכע יאָר האָט עטוואָס פאַרבעסערט די לאַגע, אָבער נישט קיין סך. דעם אידישן טעאַטער פעלט יונג בלוט, יוגנטלעכער ברען, יוגנטלעכער חן.

די אידישע בינע ליידט בכלל פון אַ דוחק אין פרישע כחות, נישט בלויז יוגנטלעכע, נאָר אויך אין די שפּעטע צוואַנציגער, אין די דרייסיגער און פערציגער. אין דעם דאָזיגן פּרט האָט די פּאָליטיק פון אַ „געשלאָסענער קאָרפּאָראַציע", וואָס די אידישע אַקטיאָרן־יוניאָן האָט אָנגעהאַלטן אין דעם משך פון יאָרן, ניט געבראַכט קיין נוצן דעם אידישן טעאַטער: ניט ס'איז באַשיצט געוואָרן דער עקאָנאָמישער מצב פון דער פּראָפעסיע און ניט ס'האָט זיך אויסגעבילדעט אַן אַקטיאָרן־באַשטאַנד, וואָס זאָל קאָנען איבערנעמען די הענט ביי דער אַלטער גוואַרדיע. איצט האָט די יוניאָן שוין פאַקטיש געענדערט איר פּאָליטיק פון נישט צולאָזן קיין נייע שוי־שפּילער. די צערעמאָניע (און פאַר אַ סך אַפּליקאַנטן איז דאָס אַן איב־קוויזיציע) פון „מאַכן פּראָבע" ביים אריינגעמען אַ מיטגליד אין דער יוניאָן איז נאָך אָפיציעל נישט אָפּגעשאַפט געוואָרן. דער קאַנדידאַט מוז נאָך אַלץ „אָפּשפּילן אַ ראָל" אין דער אַנוועזנהייט פון די מיטגלידער פון דער אַקטיאָרן־יוניאָן, וועלכע קוקן אויף דעם ניי־געקומענעם מיט קאַלטע פּראָ־פעסיאָנעלע אויגן און גליווערן דערמיט דאָס בלוט פון דעם „פּראָבע־מאַכער". נאָר די יוניאָן־אַקטיאָרן פאַרשטייען שוין, אַז דער צופלוס פון נייע, ספּעציעל יונגע שוישפּילער איז נויטיג פאַרן סאַמע קיום פון דער פּראָפעסיע. ביי די „פּראָבעס" אין 1943 זיינען פון וואָסערע זעכציג אַפּלי־קלאַנטן בלויז צוויי־דריי פאַרבראַקירט געוואָרן. ווי געוויינטלעך, איז די אָפּשטימונג דורכגעפירט געוואָרן דורך אַ געהיימען באַלאָט. אָבער אַפילו די קנאַפּ־פייאיגע קאַנדידאַטן זיינען אריינגענומען געוואָרן אין דער יוניאָן כמעט איינשטימיג. אָבער איצט רייסן זיך מער נישט די דרויסנדיגע שוי־שפּילער אריינצוטרעטן אין דער יוניאָן. די יוניאָן קאָן שוין מער נישט גאַראַנטירן קיין באַשעפטיגונג. די אַפּליקאַנטן פאַר די „פּראָבעס" אין 1943 זיינען דאָס רוב געווען שוישפּילער, וואָס האָבן זיך שוין דערוואָרבן

אַנערקענונג אין דער פּראָפעסיע. צוליב זייער פּאָפּולאַריטעט, אָדער זייער יוגנט, האָט די יוניאָן זיי געדאַרפט האָבן מער, ווי זיי די יוניאָן.

די סטאַר־סיסטעם האָט געבראַכט גרויס שאָדן דער אַקטיאָרן־פּראָפעסיע אויף דער קוואַליטאַטיווער זייט. קיין רעזשיסאָר ביים קלאָרן זינען וואָלט נישט פאַרטיילט ראָלן אַזוי ווי זיי ווערן פאַרטיילט אונטער דער סטאַר־סיסטעם. דער סטאַר־מענעדזשער ציט אויף זיך אַרויף הויפּט־ראָלן, וואָס באַפרידיגן אפשר זיין „אַמביציע", אָבער נישט די באַדערפענישן פון דער ראָל. ס'איז אַ געוויינטלעכע דערשיינונג, אַז מיטן כח פון סטאַר'ס אויטאָריטעט זאָל אַ באַיאָרטער כאַראַקטער־שוישפּילער מיט אַ זיידע־קול שפּילן דעם ראָמאַנטישן העלד, און אַ קאָמיקער פון דעם „שלעמיעל"־זשאַנר זאָל אויף אַמאָל זיין אי די קאָמעדישע חוזק־פיגור, אי דער פלאַמיגער ליבהאָבער, וואָס די שיינע פריילין קאָן ממש נישט לעבן אָן אים. אַזוינע פאַרקריפּלונגען פון אַ פאַרשטעלונג דורך „מיסקעסטינג" (באַשטימען אַקטיאָרן אויף ראָלן, פאַר וועלכע זיי פּאַסן זיך ניט) זיינען שוין געוואָרן אַ „נאָרמאַלע" דערשיינונג אויף דער אידישער בינע אונטער דער סטאַר־סיסטעם.

די מכה פון הפקר'דיגער „מיסקעסטינג" שפּרייט זיך אויס אויף דער גאַנצער טרופּע. פייאיגע אַקטיאָרן ווערן אונטערדריקט, זייערע ראָלן ווערן באַשניטן, זייערע סצענעס ווערן פאַרטושט, כדי דער סטאַר זאָל זיך וואָס מער אַרויסזען. פאַר דעם טאַלאַנטפולן אַנסאַמבל־שפּילער איז עס לעבנסגעפאַר זיך אויסצוצייכענען צופיל אין אַ ראָל: עס קאָן נאָך פאַרמינערן די „גלאָריע" פון דעם סטאַר. און ווען ער שפּילט אין איין סצענע מיטן סטאַר, מוז ער ליגן איינגעלייגט און, חלילה, נישט ציען צופיל אויפמערקזאַמקייט (וועגן אַפּלאָדיסמענטן איז אָפּגערעדט: דאָס וועט דער סטאַר פאַר קיין פאַל נישט דערלויבן).

אונטער אַזאַ סיסטעם איז עס גאַנץ נאַטירלעך, אַז שוישפּילער זאָלן האָבן אַ געפיל, אַז זיי ווערן איינגעקראַמפּעוועט אין ראָלן, וואָס זיינען צוגישטיג פאַר זייערע פייאיגקייטן. זיי ווערן ציניש און פּאַסן זיך צו צו די ערגסטע מידות פון דער סטאַר־סיסטעם. עס שאַפט זיך אַ מיזערנע יעראַרכיע פון „געפּיטשורטע" (רעקלאַמירטע) און ניט־„געפּיטשורטע" שפּילער, פון סטאַרס און אונטער־סטאַרס, פון גלייכע שותפים אין געשעפט און גלייכע מיוחסים אין דער פּיעסע; אַן אַקטיאָר וואָס אינוועסטירט אַ ביסל געלט אין געשעפט, קויפט זיך דערביי דאָס רעכט אויף אַ גרעסערער ראָל; דער סטאַטוס פון די שפּילער אין דער טרופּע ווערט באַשטימט לויט דער גרויס פון זייער געהאַלט: וואָס ווייניגער דאָס געהאַלט, אַלץ ווייניגער די

דעה, אַלץ קלענער די ראָל. הכלל, די סטאַר־סיסטעם פרעסט זיך אַריין ווי אַ קאַנסער אין דעם מאָראַלישן געוועב פון דער שוישפּיל־פּראָפעסיע, און סוף־כל־סוף רופט זיך דאָס אָפּ אויף דעם טאַלאַנט און דער שאַפונגס־פייאיגקייט פון די אַקטיאָרן, די סטאַרס אַזוי גוט ווי זייערע קרבנות.

וויטער: די שונד־פּיעסע פרעסט־אויף דעם אַקטיאָר. די „פּראָזע" באַשטייט פון סענטימענטאַלער קלאַטשע, מאַשינאַווע וויצן און „מאָראַלי־שער" זאַגעריי. ביים שרייבער פון דער פּיעסע איז קיין וואָר וואָרט ניטאָ און ביים אַקטיאָר קאָן זיך די פאַלשע פּראָזע נישט לייגן אויף דער צונג, נישט אַרויסרופן קיין אויפריכטיגן טאָן, קיין מענטשלעכן ציטער. אַפילו די וועטעראַנען פון דער פּראָפעסיע קאָנען לאַנג נישט אָנהאַלטן די פאַר־דאַרבנדיגע ווירקונג פון דער פאַלשער פּראָזע, די פאַלשע סיטואַציעס, די פאַלשע געשטאַלטן. מיט דער צייט גיבן זיי זיך אונטער און נעמען איבער די פאַרטיגע בינע־טענער און בינע־שטיק, וואָס „נעמען־אויס" ביים עולם. מיט דער צייט געוואוינען זיי זיך צו צו רעדן דעם עולם אין פנים אַריין און נישט האָבן קיין סימן פון אַנסאַמבל־קאָנטאַקט מיט זייערע שפּיל־פאַרטנערס. אַנשטאָט צו שפּילן לעבעדיגע מענטשן, שפּילן זיי „טעאַטער"; אַנשטאָט צו שאַפן אַ ראָל, שאַפן זיי אַ בינע־פיגור לויט אַ באַשטימטן נוסח, אַ באַשטימטן שטאַמפּ. עס באַקומט זיך עפּעס אַ צרה׳דיגער במקום־שוי־שפּיל, אַ סטיל פון „שפּילן טעאַטער" ,וואָס איז מעכאַניש, פאַלש, אָנ־שטעלעריש,ליידיג.

פאַר די אינגערע שוישפּילער איז די שונד־פּיעסע גאָר אַן אומגליק. נאָך איידער זיי האָבן געקראָגן די מעגלעכקייט צו אַנטוויקלען אין זיך אַ זין פאַר שוישפּילערישן אמת, מוזן זיי איבערנעמען פאַרטיגערהייט די גאַנצע קאָלעקציע פאַלשע טענער, פאַרטיגע מאַנירן און דעם סטיל פון „איבערשפּילן" און מאַכן די געהעריגע „אָנשטעלן". ביי אַ צאָל אַזוינע פייאיגע שוישפּילער איז זייער טאַלאַנט פריצייטיג פאַרשניטן געוואָרן אויף דער שונד־בינע. ס׳איז אַ צער צוצוקוקן ווי יונגע טאַלאַנטן ווערן רואינירט אויף אַזאַ אופן. וואָס מער דערפאַרונג אַ יונגער שוישפּילער קריגט אויף דער אידישער שונד־בינע, אַלץ ערגער ווערט ער, אַלץ ווייניגער האָפענונג איז פאַראַן אים צו ראַטעווען.

ניט דער יונגער און ניט דער עלטערער אַקטיאָר אויף דער אידישער בינע קריגט נישט די שעפערישע מיטהילף פון דעם רעזשיסאָר. אין אידישן טעאַטער איז אייגנטלעך נישטאָ קיין רעזשי אין דעם געהעריגן זין. דער סטאַר סצענירט די פאַרשטעלונג אויף אַ כאַאָטישן אופן, אָן אַ סיסטעם, אָן

אַ סטיל, נאָר מיט אַן אויג אויף זיין אייגענער ראָל. די „רעזשי" פון סטאַר באַשטייט געוויינטלעך אין דער אַרבעט פון אַרויסהייבן זיין אייגענע ראָל און פאַרטושן אַנדערע; פון אַנשטעלן אויף זיך דעם פּראָזשעקטאָר און האַלטן אַנדערע אין שאָטן. ווען עס קומט אָבער צום אויספורעמען ראָלן, איז דער איינצעלנער שוישפּילער אַנגעוויזן אויף זיך אַליין: אָדער ער „מאַכט עס" אָדער ער מאַכט עס ניט. צונויפרעדן זיך מיטן רעזשיסאָר, אויסאַרבעטן צוזאַמען די גרונד־שטריכן פון דעם געשפּילטן כאַראַקטער, אָרקעסטרירן די באַזונדערע שפּילער אין איין אַנסאַמבל־שפּיל — דאָס איז נישט בנמצא אין אידישן טעאַטער. אויך וועט איר דאָרט נישט געפינען דעם טיפּ מעכאַניש־פּינקטלעכן רעזשיסאָר, וואָס זאָל כאָטש דיקטירן דעם שוישפּילער אַקוראַט וואָס צו טאָן און וואָס ניט צו טאָן.

ממילא פילט זיך דער אַקטיאָר איינזאַם אין זיין אַרבעט. ער איז אָנגעוויזן אינגאַנצן אויף זיך און אויב אַזוי — זוכט ער זיך אַרויסצורוקן אין דער סצענע אויף דעם חשבון פון אַנדערע שוישפּילער, אויף דעם חשבון פון דער גאַנצער סצענע, אויף דעם חשבון פון דער גאַנצער פּיעסע. אַ סך אידישע שוישפּילער האָבן אין אייראָפּע און טיילוויז אויך אין אַמעריקע געהאַט דערפאַרונג פון רעפּעטירן אונטער קאָמפּעטענטע רעזשיסאָרן; זיי ווייסן ווי אַזוי צו „נעמען רעזשי" און וואָלטן גערן געאַרבעט אונטער אַ קאָמפּעטענטן רעזשיסאָר, ווען יענער וואָלט דערביי ניט געהאַט קיין עגאָאיסטישע השגות פון אַ סטאַר. אַנדערע ווידער ווייסן בכלל ניט ווי אַזוי צו „נעמען רעזשי" און פילן זיך באַליידיגט, ווען אַ רעזשיסאָר „מישט זיך" אין זייער אַרבעט.

דער אידישער אַקטיאָרן־באַשטאַנד פאַרמאָגט אַ סך טאַלאַנטפולע מענטשן, וואָס האָבן דעם כח דורכצוטראָגן אַ ראָל מיט ווערדע און קראַפט. אויב אַ צאָל אידישע אַקטיאָרן פעלט פשוט׳ע עלעמענטאַרע בילדונג און באַוואוסטזיניגע פאַך־קולטור, קאָן מען אָבער אַרויסקריגן פון זיי אַ סך „טעאַטער־בלוט", שוישפּילערישן טעמפּעראַמענט. די אידישע בינע פאַרמאָגט אויך גוטע קאָמיקער און כאַראַקטער־שפּילער. די אָפּשאַפונג פון דער סטאַר־סיסטעם און די איינפירונג פון אַנסאַמבל־טרופּעס אונטער דער אָנפירונג פון קאָמפּעטענטע רעזשיסאָרן וואָלט געהאָלפן אַרויסברענגען דאָס בעסטע און פאַריאָגן פון דער בינע דאָס ערגסטע אין דעם אידישן אַקטיאָרנטום.

אָבער דאָס איז נישט קיין לייזונג, וואָס קאָן דורכגעפירט ווערן מעכאַניש, לויט אימיצנס באַפעל אָדער באַשלוס. אַ געזונטער אַקטיאָרן־

באַשטאַנד קאָן האָבן אַ האַפט נאָר אין אַ געזונטן טעאַטער־װעזן. די אַרבעט פון געזונט־מאַכן דאָס אידישע טעאַטער איז אַ טאָטאַלע אַרבעט, װאָס נעמט אַרום אַלע אַספּעקטן פון אידישן טעאַטער: סיי די פראַגע פון געהעריגן רעפּערטואַר און סיי די פראַגע פון שױשפּיל; סיי די פראַגע פון פאַך־עטיק און פאַך־מעטאָדן, סיי די פראַגע פון עקאָנאָמישער זיכערונג.

עס פאַרשטייט זיך, אַז קיין פּריװאַטער אונטערנעמער קאָן אויף זיין אייגענעם חשבון נישט דורכפירן אָט־די איבערבוי־אַרבעט. די אידישע בינע איז סוף כל סוף אַ געזעלשאַפטלעכע קולטור־אינסטיטוציע, און בלויז דורך געזעלשאַפטלעכער אַקציע קאָן דער אידישער טעאַטער געראַטעװעט װערן פון זיך אַליין.

אַ פערטל יאָרהונדערט אידישער קונסט־טעאַטער

די צוויטע „גאָלדענע עפּאָכע“. — די ליטעראַרישע
פּיעסע. — דער הירשביין־טעאַטער. — די תקופה פון
דעם סצענירטן ראָמאַן.— „מאָדערניסטישע“ עקספּערי־
מענטן. — די סטאַר־סיסטעם אין קונסט־טעאַטער. —
געגנזייטיגע אחריות.

אַך עד היום קוקן אידישע טעאַטראַלן און „פּאַטריאָטן“
מיט בענקשאַפט אויף צוריק, צו דער „גאָלדענער
עפּאָכע“ פון אידישן טעאַטער אין אַמעריקע. דער
אויסדרוק ברענגט אויפן זינען די גלאַנץ־נעמען פון
קעני ליפּצין, בערטאַ קאַלישׂ, יעקב פּ. אַדלער, דוד
קעסלער און ב. טאָמאַשעפסקי אין די בליאונג־יאָרן
פון זייערע קאַריערעס. די „גאָלדענע עפּאָכע“ האָט
געגעבן דער אידישער בינע איר וויכטיגסטן און
ווירדיגסטן דראַמאַטורג פון יענער צייט, יעקב
גאָרדין, דעם רעפאָרמאַטאָר פון אידישן טעאַטער; דעם שאַפער פון
מענטשלעכע ראָלן, וואָס זיינען אַריין אין דער טראַדיציע פון אידישן לעבן;
דעם מאָראַליסט, וואָס האָט אַוועקגעלייגט דעם פונדאַמענט פון דער מאָראַ־
ליסטישער פאָלקס־דראַמע מיט אירע דייטלעכע סימבאָלן פון פאָלקס־יושר.
אין דעם יאָרצענדליג פון דער „גאָלדענער עפּאָכע“, אַרום דעם אָנהויב פון
אונזער יאָרהונדערט, האָט זיך באַוויזן לעאָן קאָברין, וואָס אים איז שפּעטער
געווען באַשערט פאָרויסצופירן די גאָרדין־טראַדיציע און צו באַרייכערן זי
מיט לעבעדיגע, פולבלוטיגע געשטאַלטן, מיט טעמפּעראַמענט, מיט רעאַליס־

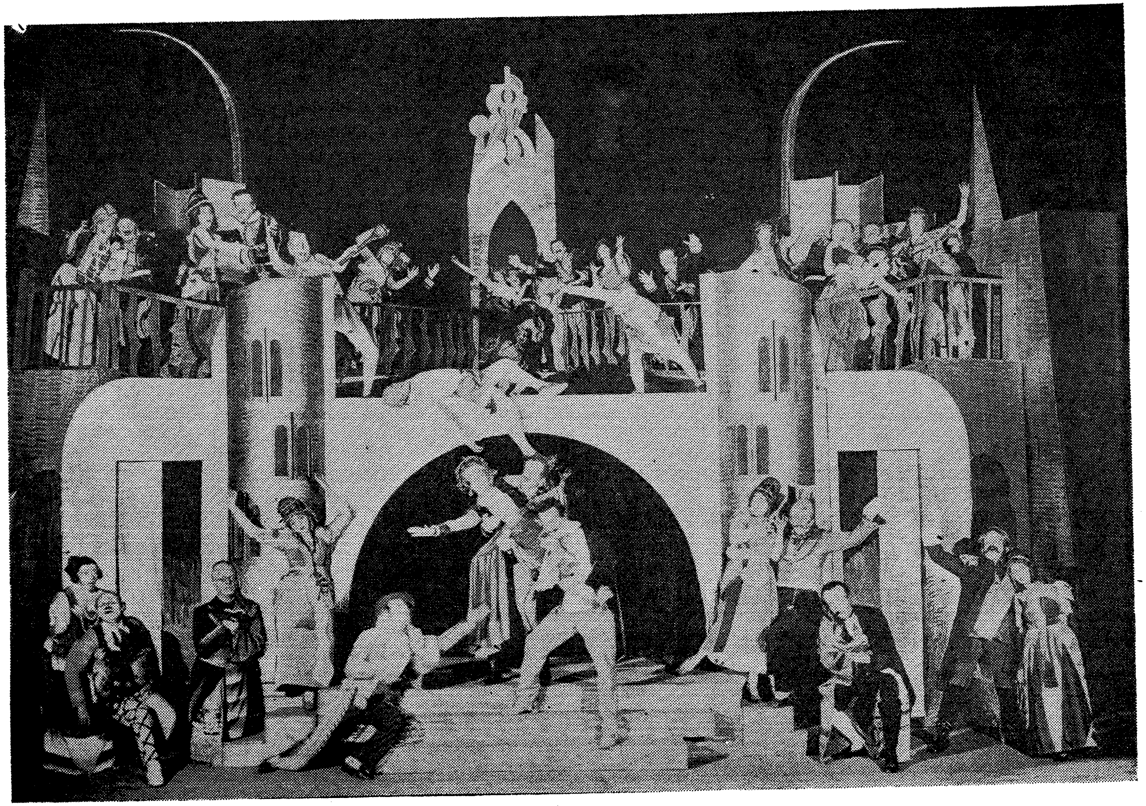
טישער מיליע פון די אידישע אימיגראַנטן אין זייער נייער היים. מיט אַ שפּיץ פינגער האָט די „גאָלדענע עפּאָכע" אַנגערירט ז. ליבין, וועלכער האָט שפּעטער צושטייער געגעבן עטלעכע טויגלעכע פּיעסן פאַר דער „בעסערער דראַמע".

די בענקשאַפט נאָך דער „גאָלדענער עפּאָכע" און די נייגונג צו פאַר־הערלעכן יענעם יאָרצענדליג ווי די בליאונג־שטופע פון דער אידישער בינע, פון דער אידישער דראַמע און שוישפּיל, — דאָס אַליין איז אַ סימן פון דעם טרויעריגן צושטאַנד פון אידישן טעאַטער אין אונזער צייט. ס'איז ווירקלעך טרויעריג, ווען די פּיאָנערן־שטופע פון דעם בעסערן טעאַטער ווערט באַטראַכט ווי די העכסטע דערגרייכונג. ווי וויכטיג די גאָרדין־עפּאָכע איז ניט געווען ווי אַן עטאַפּ אין דער אַנטוויקלונג פון דעם אידישן טעאַטער אין אַמעריקע, וואָלטן מיר ניט געהאַט מיט קיין סך זיך צו באַרימען, ווען גאָרדין וואָלט טאַקע געווען דער איינציגער באַרג־שפּיץ אויף דעם וועג.

ס'איז אמת, אַז די אידישע שונד־בינע פון אונזער צייט איז אַן אַ פאַרגלייך ערגער פון דעם בעסטן, וואָס די „גאָלדענע עפּאָכע" האָט גע־בראַכט. לאָמיר אָבער געדענקען, אַז אויך אין יענע יאָרן איז די „בעסערע פּיעסע" נישט געווען דער כלל אויף דער בינע. דעם אויבן־אָן האָט פאַר־נומען די שונד־שטיק, די „ברויט־פּיעסע". דעם בעסערן רעפּערטואַר, די „ערן־פּיעסן" האָט מען געווייינטלעך געשפּילט אין די וואָכעדיגע אָוונטן. לאָמיר אויך געדענקען, אַז ניט אַלץ, וואָס יעקב גאָרדין האָט געשריבן פאַר דער בינע, איז געווען פון דעם קאַליבער פון „גאָט, מענטש און טייוול" אָדער „מירעלע אפרת". גערעכט איז ב. גאָרין, אַז גאָרדין „האָט געהאַט אַ לינקע און אַ רעכטע האַנט, און אין דער זעלביגער צייט וואָס די רעכטע האַנט שרייבט פאַר דעם בעסערן פּובליקום, קיצלט ער מיט דער לינקער דעם געשמאַק פון דעם סאַמע גראָבן פּובליקום". פאַר אַ סך פון זיינע אויף־שנעל צונויפגעשטשאָבעטע טעאַטער־שטיק האָט זיך גאָרדין אַליין געשעמט און ער האָט זיי געלאָזט אויפפירן אונטערן נאָמען „פּראָפעסאָר יאַקאָבי".

די גאָרדין־עפּאָכע ווערט אָבער מיט רעכט געשאַצט נישט לויט אירע ערגסטע שטריכן, נאָר לויט די בעסטע. ווען מיר ווענדן אָן די זעלביגע מאָס אויף דער אידישער בינע אין די יאָרצענדליגער נאָך דער „גאָלדענער עפּאָכע", זעען מיר, אַז דאָס אידישע טעאַטער־וועזן אין אַמעריקע האָט זיך דערהויבן צו נייע הויכן, וואָס פאַרשאָטענען אין גאַנצן די גאָרדין־עפּאָכע.

מאָרים שוואַרץ



„דאָס צענטע געבאָט" („לא תחמד") אין אידישן קונסט-טעאַטער

רעזשיסאָר — מאָריס שוואַרץ ; מאָלער — ברוך אַראָנסאָן

אמת, די אַנטוויקלונג פון אידישן טעאַטער נאָך גאָרדינ׳ען איז ניט געווען קיין כסדר׳דיגע און קיין גלייכמעסיגע. באַרג־שפּיצן פון גרויסער דער־גרייכונג טוישן זיך מיט טאָלן פון סטאַגנאַציע און ירידה. גראָד איצט געפינט זיך דאָס אידישע טעאַטער־וועזן אין אַ טיפן, טונקעלן טאָל. דאָס הייסט אָבער ניט, אַז דער טאָל באַהערשט די גאַנצע געשיכטלעכע לאַנד־שאַפט. די גרויסע דערגרייכונגען פון אונזער אידישן טעאַטער קאָנען ניט אויסגעשטראָכן ווערן פון חשבון און וועלן, אין לעצטן סך־הכל, איינ־געגלידערט ווערן אין דער צוקונפט פון דעם אידישן טעאַטער־וועזן.

אין דעם לעצטן פערטל יאָרהונדערט האָט די אידישע בינע אין אַמעריקע דורכגעמאַכט אַ צווייטע „גאָלדענע עפּאָכע״, וואָס איז געווען אַן אַ פאַרגלייך רייכער, וויכטיגער און אַ סך מער צוזאַגנדיג ווי די ערשטע. אין אָט־דער עפּאָכע זיינען געשאַפן געוואָרן צוויי טעאַטערס, וואָס האָבן איבערגעלאָזט אַ טיפן, דויערהאַפטן צייכן אויף דעם אידישן קולטור־לעבן: דער „אידישער קונסט־טעאַטער״ און דער „אַרטעף״. די צוואַנציגער יאָרן פון אונזער יאָרהונדערט האָבן געבראַכט דעם קוואַליפיצירטן אידישן צו־שויער אין באַריר מיט דער סאָוועטישער און מערב־אייראָפּייאישער טעאַטער־קונסט. די גאַסטראָלן פון דעם מאָסקווער קונסט־טעאַטער, פון מאַקס ריינהאַרדט׳ס טרופּע, פון נעמיראָוויטש־דאַנטשענקאָ׳ס אָפּערעטישן טעאַטער און פון דער „הבימה״ האָבן טיף באַווירקט די טעאַטער־קולטור פון אַמעריקע בכלל און פון דער אידישער בינע בפרט. אויב פריער האָבן בלויז די „וואוילקענעוודיגע״ אין דער אידישער טעאַטער־פּראָפעסיע געוואוסט, אַז ס׳איז דאָ אַזאַ זאַך ווי רעזשיסאָרישע קונסט, זיינען בלענדנ־דיגע מוסטערן פון דער דאָזיגער בייער קונסט געבראַכט געוואָרן פאַר טויזנטער און טויזנטער אידישע צושויער, און ס׳איז געשאַפן געוואָרן אַ דרינגענדיגע באַדערפעניש צו באַהעפטן אָט־די קונסט מיט דער אידישער בינע. אַ ריי אינטערעסאַנטע און קינסטלעריש־וועזנטלעכע אויפפירונגען אויף דער אַמעריקאַנער בינע, וואו דער עקספּרעסיאָניסטישער סטיל, פון אייראָפּע איבערגעפלאַנצט, האָט זיך צעבליט אויף דעם נייעם באָדן, האָבן אויך באַווירקט דעם גאַנג פון שפּעטערישן אידישן טעאַטער. די יאָרן, וואָס האָבן געזען די בעסטע עקספּערימענטאַלע אויפפירונגען פון דעם „נעיבאָרהוד פּלעיהאַוז״ („אוניקאָרן״, „פּינוהיל״, „סאַלוט־אַ־מאַנד״, „ליטל קלעי קאָרט״); די ערשטע שאַפונגען פון דעם גילד־טעאַטער („עדינג מאַשין״, „פּראָסעשאָנאַל״, די דראַמען פון יודזשין אָ׳ניל און פון בערנאַרד שאָ), די אויפפירונג פון „בעגאַר אָן האָרסבעק״ און דעם אויפשטייג פון

די טראַציגע רעבעלן־דראַמאַטורגן פון דער גרופע „ניו פלעיראַיטס", — אַט־די יאָרן האָבן אויך געבראַכט אַ שעפערישע יורונג אויף דער בעסערער אידישער בינע. „אונזער טעאַטער" איז געשאַפן געוואָרן אונטערן צייכן פון דער נייער טעאַטער־קונסט און האָט אַרויסגערופן אַ פריידיגן גע־רודער צווישן אידישע טעאַטראַלן. דער קורצווייליגער שילדקרויט־טעאַטער האָט געגעבן אַ בלענדנדיגע אופפירונג פון אָסיפּ דימאָוו'ס קלאַסישער אידיש־אַמעריקאַנער קאָמעדיע, „בראָנקס עקספּרעס". יעקב בן־עמי'ס אויפפירונג פון יעווריעינאָוו'ס „אַ שיף מיט צדיקים" האָט געבראַכט דעם אידישן צושויער אַ טשיקאַוון מוסטער פון דער נייער סצענישקייט און פון די טעאַטער־זוכענישן, וואָס האָבן באַשעפטיגט די טעאַטראַלן פון אייראָפּע און אַמעריקע. און צולעצט האָבן די צוואַנציגער יאָרן אונז גע־בראַכט דעם אינטערעסאַנטסטן און קינסטלעריש־באַדייטנדיגסטן אידישן טעאַטער אין אַמעריקע, דעם „אַרטעף".

ווי בלייך עס ווערן די בעסטע דערגרייכונגען פון דער ערשטער „גאָלדענער עפּאָכע" אין פאַרגלייך מיט דעם אויפשוואונג פון דער צווייטער! און אויב די צווייטע „גאָלדענע עפּאָכע" האָט ניט קיין סימבאָלישע געשטאַלט פון אַ יעקב גאָרדין, וואָס זאָל גיין אין פאָרויס און וויזן דעם וועג, האָט זי אָבער אַ צאָל אויפגעשטיגענע דראַמאַטורגן, שוי־שפּילער, רעזשיסאָרן, בינע־מאָלער און מוזיקער, וואָס האָבן פאָרויס־געפירט די אידישע בינע צו אַ נייער הויכער מדרגה. קאָן דען די גאָרדין־עפּאָכע אויף דעם דראַמאַטורגישן געביט אויסהאַלטן אַ פאַרגלייך מיט דער עפּאָכע פון לעאָן קאָברין, דוד פּינסקי, פּרץ הירשביין, שלום אַש, י. ל. פּרץ, שלום עליכם, ש. אַנ—סקי, ה. לייוויק, ה. סעקלער, פ. בימקאָ ,משה נאַדיר, י. י. זינגער, אהרן צייטלין?

וואָס איז שייך גלאַנץ־נעמען פון אידישע שוישפּילער, איז די צווייטע „גאָלדענע עפּאָכע" בשום אופן ניט הינטערשטעליג אין פאַרגלייך מיט דער ערשטער סיי אין זין פון פּאָפּולערע „סטאַרס" און סיי אין זין פון שעפערישע אַקטיאָרן. אין דעם לעצטן פערטל יאָרהונדערט איז די אידישע בינע רייכער געוואָרן מיט אַקטיאָרן פון דעם קאַליבער פון לודוויג זאַץ, מאָריס שוואַרץ, סעמועל גאָלדינבורג, יוסף בולאָוו, מוני וויזנפריינד (איצט — דער באַרימטער פאָל מוני), יעקב בן־עמי, איזידאָר קעשיר, ציליע אַדלער, בערטאַ גערסטין, מאָלי פּיקאָן, מנשה סקולניק, דזשעני גאָלדשטיין, — צו דערמאָנען בלויז עטלעכע פּאַטענטירטע „סטאַרס". די אַנסאַמבל־שוישפּילער, וואָס גרופּירן זיך אַרום די „סטאַרס", זיינען זיכער בעסערע

פאַכלייט, מער קולטיווירט, מער געבילדעט ווי די דורכשניטלעכע אַנסאַמבל־שפּילער פון דער „גאָלדענער עפּאָכע".

אמת, די אויסבילדונג פון בייע קאַליבערדיגע אַקטיאָרן האָט זיך אָפּגעשטעלט און די אַלע דערמאָנטע שפּילער האָבן שוין פאַרנומען אַן אָרט אויף דער בינע צוריק מיט צוואַנציג יאָר. אָבער זיי געהערן פאָרט ניט צו דער ערשטער, נאָר צו דער צווייטער „גאָלדענער עפּאָכע".

אין די באַהילפיגע טעאַטער־קונסטן, — מוזיק, דעקאָראַציע, טאַנץ, — האָט די היינט־צייטיגע אידישע בינע אַ צאָל ווירדיגע פאָרשטייער.

הכלל, די צווייטע „גאָלדענע עפּאָכע" באַשטרייט די אָפט־געהערטע מיינונג, אַז דער אידישער טעאַטער גייט פון שלעכט צו ערגער; אַז נאָך גאָרדינ׳ען לויפט דער וועג כסדר באַרג־אַראָפּ; אַז מיט גאָלדפאַדענ׳ען איז פאַרשוואונדן די אידישע אָפּערעטע און אַז צוזאַמען מיט די לעגענדאַרישע פיגורן פון קעסלער, אדלער, מאָגולעסקו, קעני ליפּצין און בערטאַ קאַליש זיינען פון דער אידישער בינע פאַרשוואונדן די גרויסע שוישפּילער. ס׳איז פונקט פאַרקערט: דער שעפערישסטער פעריאָד און די העכסטע שטופע פון דעם אידישן טעאַטער אין אַמעריקע געהערן דוקא צו דער נאָך־גאָרדין עפּאָכע. די צווייטע „גאָלדענע עפּאָכע" איז שוין אָפּגעשלאָסן, און מיר געפינען זיך איצט אין אַ צווישנצייט פון צוריקגאַנג און סטאַגנאַציע. ס׳איז אָבער ניטאָ קיין גרונד צו צווייפלען אין אַ נייעם אויפשטייג פון דעם אידישן טעאַטער אין אַמעריקע. ווייל סוף כל סוף איז טעאַטער ניט קיין אָפּגעזונדערטע, זעלבשטענדיגע טעטיגקייט, נאָר אַן אויסדרוק פון דער צייט, פון די געזעלשאַפטלעכע כחות־פאַרהעלטענישן, פון די שטימונגען און שטרעבונגען, וואָס באַגלייטן און באַלעבן דעם פּראָצעס פון צעברעכן דאָס אַלטע און בויען דאָס נייע. דער אָפּטימיסטישער אויסקוק פון דער מענטשהייט און פון דעם אידישן פאָלק, נאָכן זיג איבערן פאַשיזם, שליסט ממילא איין אַן אָפּטימיסטישע פּערספּעקטיווע פאַר דער אידישער קולטור אומעטום. זיכער קאָן מען דערוואַרטן וועזנטלעכע און געזונטע ענדערונגען אין אונזער אידישן טעאַטער נאָך דער מלחמה, — ענדערונגען סיי אין פּרט פון טעמאַטישן מאַטעריאַל, סיי אין פּרט פון סצענישער פאָרם און סיי אין פּרט פון אַ מער שטאַנדהאַפטיגער געזעלשאַפטלעכער פאַרהעלטעניש צווישן דעם אידישן טעאַטער און זיין אוידיטאָריע. די כחות, וואָס האָבן געהאָלפן פאַראייניגן די פאַרשיידענע פריער־אָפּגעפרעמדטע שיכטן פון אידישן פאָלק אין דעם געפערלעכסטן קריזיס פון דער טויזנטיאָריגער אידישער געשיכטע, ווירקן אויך אין דער ריכטונג פון שאַפן אַ קולטורעלע

געמיינשאַפט. דעם אידישן טעאַטער נאָך דער מלחמה שטייט־פאַר אַ ברייטערע אוידיטאָריע און אַ הויכע מיסיע צו העלפן פאַרגאַנצן דאָס אידישע לעבן, צו העלפן פאַרהיילן די וואונדן און ווידער אויפבויען די חרוב'ע אידישע ישובים.

און אין דער קומענדיגער רעקאָנסטרוקציע פון אידישן לעבן וועט די רעקאָנסטרוקציע פון דער אידישער בינע ממילא ווערן איינע פון די דרינגענדיגע פּראָבלעמען פון אונזער קולטור־לעבן. מיר זיינען בשום אופן ניט מסכים מיט יענע גרינגשאַצער, וואָס מאַכן אַוועק מיט דער האַנט דאָס איצטיגע אידישע טעאַטער־וועזן אין אַמעריקע. פאַרקערט, מיר האַלטן, אַז אונזער בינע אין אַמעריקע קאָן און וועט איבערגעבויט ווערן אויף דעם פונדאַמענט פון די אָפּגעשפּאַרטע קולטור־פאַרמעגנס און די פאַרצייכנטע דערגרייכונגען פון דער צווייטער „גאָלדענער עפּאָכע". דעריבער זיינען מיר שולדיג אַ־דער עפּאָכע אַ דאָפּלטן חוב פון אָנער־קענונג און קריטישער אָפּשאַצונג, וואָס זאָל העלפן צייכענען דעם קורס פאַר דער צוקונפט.

אין אָט־דעם גייסט ווערט דאָ געמאַכט דער פּרואוו פון אַ קריטישן איבערבליק איבער דעם פערטל יאָרהונדערט „אידישער קונסט־טעאַטער" און זיין באַשאַפער און פירער, מאָריס שוואַרץ.

אַליין אַ פּראָדוקט פון די אידישע „דראַמאַטישע קלובן", האָט מאָריס שוואַרץ געוואוסט און געשפּירט, אַז אין דעם יאָרצענדליג נאָך דער „גאָלדענער עפּאָכע" פון יעקב גאָרדין איז אין דער אידישער אַמעריקע אָנגעוואַקסן אַ נייער טיף צושויער, מיט שטרענגערע און העכערע פאָדערונ־גען צו דער אידישער בינע.

אַ יאָר פאַר דער גרינדונג פון אידישן קונסט־טאַטער, אין 1917, האָבן די בעסערע דראַמאַטישע קלובן שוין פאָרמולירט אַ פּראָגראַם פון רעפאָרמירן דאָס אידישע טעאַטער און האָבן פאַר דעם צוועק פאַררופן אַ צוזאַמענפאָר אין קליוולאַנד.*) בעת די שונד־מעלאָדראַמע און די וואול־גאַרע אָפּערעטע האָבן געוועלטיגט אויף דער קאָמערציעלער בינע, האָט מען אין די דראַמאַטישע קלובן שוין געשפּילט הירשביינ'ען, פּינסקי'ן, שלום עליכמ'ען, פּרצ'ן און די אייראָפּייאישע קלאַסיקער.

די „דראַמאַטישע קלובן" אין אַמעריקע זיינען עלטער פון דעם קאָמערציעלן טעאַטער. אין די פאָרמאַטיווע יאָרן פון דעם אידישן טעאַטער־

*) יעקב מעסטל, „60 יאָר אידישער טעאַטער אין אַמעריקע", אַלמאַנאַך פון אינטערנאַציאָנאַלן אַרבעטער אָרדן, ניו יאָרק, 1940.

וועזן האָבן די קלובן באַצויגן זייער רעפּערטואַר און זייער „סטיל" פֿון דער קאָמערציעלער שונד־בינע. שפּעטער זיינען זיי געוואָרן אַ וויכטיגער אָנ־שפּאַר־פּונקט פֿאַר דער בעסערער פּיעסע סיי אין פּרט פֿון אייגענע בינע־פּרוואון און סיי אין פּרט פֿון שטיצן און „פּאַטראָניזירן" די בעסערע פּיעסן אויף דער פּראָפֿעסיאָנעלער בינע.

עס שפּאַצירט אַרום אַ מעשה, אַז די גרינדונג פֿון דעם אידישן קונסט־טעאַטער איז געווען אַ ריינער צופֿאַל. מאָריס שוואַרץ האָט „גענומען אַ שאַנס" און האָט אויפֿגעפֿירט פּרץ הירשביינ׳ס „אַ פֿאַרוואָרפֿן ווינקל". די פּיעסע איז אַוועק אַ גאַנג, און פֿון דעמאָלט אָן איז שוואַרץ אַוועק מיטן וועג פֿון דער „ליטעראַרישער פּיעסע" און פֿון „קונסט־טעאַטער". עס זאָל הייסן, אַז שוואַרץ האָט שוין געהאַט אין זאַפּאַס זאָלאָטאַרעפּסקי׳ס אַ שונד־שטיק, וואָס האָט געזאָלט אויפֿגעפֿירט ווערן אין פֿאַל הירשביינ׳ס פּיעסע וועט דורכפֿאַלן.

ס׳איז ניט אויסגעשלאָסן, אַז מאָריס שוואַרץ — צי וועלכער ס׳איז אַנדער אונטערנעמער — וואָלט אַנטמוטיגט געוואָרן פֿון אַ דורכפֿאַל מיט אַ „ליטעראַרישער" פּיעסע און וואָלט, אויף אַ ווייל, אויפֿגעגעבן דעם פֿאַרזוך צו שאַפֿן אַ טעאַטער פֿאַר דעם אינטעליגענטערן צושויער. ס׳איז אָבער בשום אופֿן ניט קיין צופֿאַל, וואָס שוואַרץ האָט בכלל ריזיקירט צו בויען אַ נייע טעאַטער־אונטערנעמונג אויף דעם פֿונדאַמענט פֿון אַ ליטע־ראַרישער פּיעסע. די נאָכפֿראַגע אויף בעסערן טעאַטער איז געווען. די לעצטע אימיגראַציע־כוואַליע ערב דער ערשטער וועלט־מלחמה האָט אַהער געבראַכט עלעמענטן, וואָס האָבן אין רוסלאַנד שוין געהאַט געשלאָסן באַ־קאַנטשאַפֿט מיט דער „ליטעראַרישער" פּיעסע אויף דער אידישער בינע. די היגע אידישע אינטעליגענץ האָט געוואוסט וועגן די פֿאַרזוכן אין פּוילן (מיטן אָנפֿירנדיגן אָנטייל פֿון י. ל. פּרץ) צו שאַפֿן אַ ווירדיגן אידישן טעאַטער, און וועגן דעם הירשביין־טעאַטער, וואָס איז אָרגאַניזירט געוואָרן אין אָדעס אין 1908. די אידישע שונד־בינע האָט בשום אופֿן ניט באַפֿרידיגט אָט־די אינטעליגענטע אידישע אימיגראַנטן, און יעדע אונטער־נעמונג, וואָס האָט זיך פֿאַרנומען אויף דעם וועג פֿון „ליטעראַטור" און פֿון „קונסט", האָט געקאָנט רעכענען אויף דער שטיצע פֿון אָט־דער קליענטור.

[די איניציאַטיווע, אַרום יענער צייט, צו גרינדן אַ קונסט־טעאַטער, גע־הערט אייגנטלעך צו יעקב בן־עמי, פּרץ הירשביין, דוד פּינסקי און אַנדערע, נאָר פֿאַרווירקלעכט דעם פּלאַן האָט דווקא שוואַרץ.]

ס׳איז אויך ניט קיין ריינער צופֿאַל, וואָס מאָריס שוואַרץ האָט אָנ־

געהויבן זיין קאַריערע ווי דער דירעקטאָר פון אידישן קונסט־טעאַטער גראַד מיט הירשביינ׳ס אַ פּיעסע. פּרץ הירשביין האָט שוין דעמאָלט געהאַט אַריינגעשריבן אַ שיינעם קאַפּיטל אין דער געשיכטע פון אידישן טעאַטער. מיט צען יאָר פריער, איידער זיין ערשטע פּיעסע איז אויפגעפירט געוואָרן אויף אַ פּראָפעסיאָנעלער בינע אין אַמעריקע, האָט ער געגרינדעט אַ טעאַטער אין אָדעס און האָט דערמיט אָנגעהויבן די תקופה פון דער „ליטעראַרישער" פּיעסע און פון קונסט־טעאַטער.

מיט דרייסיק יאָר פריער האָט גאָלדפאַדן אָנגעהויבן, אויך אין אָדעס, זיין טעאַטראַלישע טעטיגקייט אין רוסלאַנד. ער האָט צו־שטאַנד געבראַכט אידיש טעאַטער ווי אַן אָרגאַניזירטע קולטור־טעטיגקייט און האָט ממש געשאַפן און דערצויגן אַ אידישן טעאַטער־עולם. דער פאַנאַנדערגעראַבענער באָדן איז אָבער שנעל פאַרוואַקסן געוואָרן מיט ווילד־גראָז. פון דער אידישער בינע האָט זיך אָפּגעטאָן די תמימות פון דעם גאָלדפאַדן־טעאַטער, און עס האָט זיך דאָרט צעשפּרייט דער פּרעכער גראָביאַנישער שונד מיט זיינע „בליץ און דונער" מעשיות, מיט שפּאַלירענער הערויאיק, מיט נבול־פּה, מיט האַמעטנע אַנשטעלן, מיט אַלגעמיינער „קאַלטורע". צו יענע צייטן האָט אידיש טעאַטער אויסגעזען גאָר ניט חנ׳עוודיג.

פּרץ הירשביינ׳ען איז ניט אָנגעשטאַנען דער אידישער טעאַטער, פּונקט ווי ער איז ניט אָנגעשטאַנען י. ל. פּרצ׳ן, מענדעלע׳ן, שלום עליכמ׳ען; פּונקט ווי די אידישע שונד־בינע אין אונזער צייט שטייט ניט אָן דער אידישער פאָלקס־אינטעליגענץ. אַליין אָן אינטעליגענט, האָט הירשביין אויסגעדריקט די העכערע קולטור־באַדערפעניש פון זיין צייט און פון די פּראָלעטאַרישע שיכטן, וואָס האָבן געקראָגן זייער דערציאונג אויף אידיש.

אין די יאָרן פון טיפער רעאַקציע, וואָס זיינען געקומען נאָך דער אונטערדריקטער רעוואָלוציע פון 1905, איז אַזאַ אונטערנעמונג ווי דער הירשביין־טעאַטער געווען ניט בלויז אַן אויסדרוק פון אינטעליגענטישע שטרעבונגען צו אַ „בעסערן טעאַטער", נאָר אויך אַן אויסוועג פון דער פּאַסיווקייט, וואָס האָט אָנגעהויבן גליווערן די אידישע אינטעליגענץ און די וואַקלדיגע פּראָלעטאַרישע און האַלב־פּראָלעטאַרישע עלעמענטן, וואָס זיינען געווען אַקטיוו אַריינגעצויגן אין דעם רעוואָלוציאָנערן אויפשוואונג ביז 1905. דער לאָזונג פאַר אַ בעסערן טעאַטער — צי זיינע גרינדער האָבן דאָס באַוואוסטזיניג באַנומען, צי ניט — האָט באַקומען אַ פּאָליטישן אויבער־טאָן. דער אייפער פון רעוואָלוציאָניזירן די אידישע בינע האָט אין

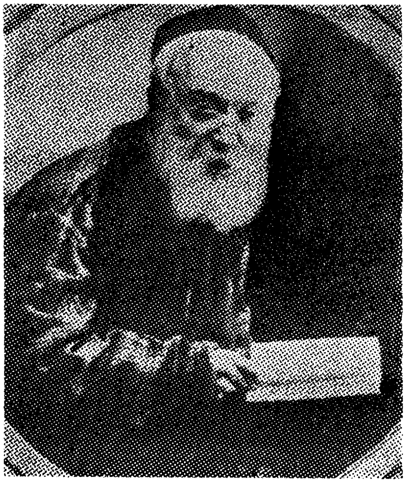
זיך געהאַט עפּעס פון דעם פריערדיגן אייפער צו רעוואָלוציאָניזירן דאָס פּאָליטישע און סאָציאַלע לעבן בכלל.

דער הירשביין־טעאַטער איז געגרינדעט געוואָרן אין אַ צייט, ווען די טעאַטער־קולטור אין רוסלאַנד האָט שוין געהאַט דערגרייכט אַ הויכע מדרגה. דער מאָסקווער קונסט־טעאַטער איז געווען אין זיין גלאָריע. די נאָוואַטאָרישע שטרעמונגען, וואָס האָבן געזוכט אָוועקצוגיין פון דער ווירק־לעכקייט און זיך פאַרשפּילן מיט נייע פאָרמען און מיט אויף־דאָס־ניי אַנט־דעקטער „פרישקייט" אין די טעאַטער־סטילן פון פאַרגאַנגענע יאָרהונדער־טער, האָבן שוין אָנגעהויבן קריגן אַן אויסדרוק אין מייערכאָלד׳ס און טאַאירָאָוו׳ס עקספּערימענטן. אין אייראָפּע האָט שוין גאָרדאָן קרעיג גע־שטורעמט די פעסטונגען פון דעם רעאַליסטישן פּסיכאָלאָגישן טעאַטער און האָט שוין פּראָקלאַמירט די הערשאַפט פון דעם רעזשיסאָר אויף דעם חשבון פון דעם לעבעדיגן אַקטיאָר.

פּרץ הירשביין און זיינע קאָלעגן זיינען, פאַרשטייט זיך, געווען וואָך בנוגע די אַלע דערשיינונגען אין דעם רוסישן און אייראָפּייאישן טעאַטער. איז זיי דאָפּלט ניט אָנגעשטאַנען, וואָס די אידישע בינע זעט אויס אַזוי פּרימיטיוו, אַזוי שלומפּעריש, אַזוי קולטורלאָז. זיי האָבן זיך פאַרמאָסטן צו מאַכן די אידישע בינע מיט לייטן גלייך. מיט פאַרשטענדלעכער פאַראַכטונג האָבן זיי געקוקט אויף דער „כינקע־פּינקע" בינע. מיט ליטעראַרישער און קינסטלערישער גאווה האָבן זיי זיך אָפּגעקערט פון דעם גאָלדפאַדן־רעפּער־טואַר און פון דער „כאַלטורע" פון שוישפּיל און סצענירונג. אין דעם רעפּערטואַר פון דער נייער טעאַטער־טרופּע זיינען אַריין די דראַמאַטישע ווערק פון י. ל. פּרץ, שלום אַש, דוד פּינסקי, געוויסע פּיעסן פון יעקב גאָרדין און הירשביינ׳ס אייגענע דראַמעס. אין אַ גלייכער מאָס האָט דער נייער טעאַטער געלייגט אַכטונג אויף ליטעראַרישער קוואַליטעט פון טעקסט און אויף קינסטלערישן אַקטיאָרישן אויסדרוק. רעזשי האָט צום ערשטן מאָל אָנגעהויבן ווערן אַ באַוואוסטזיניגע אויפגאַבע אויף דער אידישער בינע. דער הירשביין־קאָלעקטיוו האָט עקזיסטירט בלויז צוויי יאָר, אָבער דער פונדאַמענט פאַר אַ אידישן קונסט־טעאַטער מיט אייראָפּייאישער טעאַטער־קולטור איז פאַרלייגט געוואָרן. הירשביין דער דראַמאַטורג האָט אַ סך בייגעטראָגן צו דער אַנטוויקלונג פון קולטורעלן אידישן טעאַטער. אין אייראָפּע איז זיין רעפּערטואַר געוואָרן דער פונדאַמענט פון דער הירש־ביין־טרופּע און שפּעטער — פון דער ווילנער טרופּע.

עס קאָן גאָר קיין ספק ניט זיין, אַז דער אידישער קונסט־טעאַטער איז

געקומען ווי אַן אויסדרוק פון ענלעכע קולטור־שטרעבונגען מצד דער היגער אידישער איִנטעליגענץ. צי שוואַרץ אַליין האָט זיך טאַקע אָפּגעגעסן דאָס האַרץ פון דעם צרה׳דיגן מצב פון דער אידישער שונד־בינע, אָדער ער האָט בלויז דערשפּירט די פּאַראַנענקייט פון אַ נייער טעאַטער־קליענטור, האָט ער אָבער דורך זיין געוואַגטן פּרואוו אַריבערגעפּלאַנצט אויף דעם אַמעריקאַנער באָדן דעם ניי־געשאַפענעם אידישן קונסט־טעאַטער פון רוסלאַנד. עס האָט זיך געפאָדערט אַ היבשע מאָס דרייסטקייט אין יענע יאָרן אַרויס־



מנשה סקולניק
אין דער ראָל פון טאָדרעס אין „אַ פאַרוואָרפן ווינקל"

צוטרעטן פאַר דעם דעמאָראַליזירטן, מיט־שונד־איבערגעפּרעסענעם טעאַטער־עולם מיט אַזאַ „ליטעראַרישער" פּיעסע, ווי „אַ פאַרוואָרפן ווינקל". מאָריס שוואַרץ האָט געהאַט די דרייסטקייט צו ריזיקירן. ער האָט ממש געשטעלט אין קאָן די עקזיסטענץ פון זיין נייער אונטערנעמונג אויף אָט־דער איינער פּיעסע. נאָר שוואַרץ האָט ריזיקירט און — געוואונען.

געוואונען האָט אויך דאָס אידישע טעאַטער־וועזן אין אַמעריקע. ווי גרויס און באַרעכטיגט עס זאָלן ניט זיין די אויסזעצונגען געגן מאָריס שוואַרץ ווי דעם דירעקטאָר פון אידישן קונסט־טעאַטער, האָט ער אָבער פאָרט באַרייכערט די אידישע טעאַטער־קולטור און געהאָלפן שאַפן דאָס ווערטפולסטע, וואָס אַ טעאַטער קאָן זיך ווינטשן, — אַן עולם.

אין דעם משך פון פינף און צוואַנציג יאָר האָט מאָריס שוואַרץ אָפּערירט אונטער דעם נאָמען „אידישער קונסט־טעאַטער". עטלעכע מאָל האָט ער אויפגעגעבן זיין אונטערנעמונג און זיך אַ ברוגז'ער געזעגנט מיטן אידישן עולם. אין 1923 איז ער אַוועק שפּילן אין ענגלישן טעאַטער. אין 1928, נאָכדעם ווי ס'איז דורכגעפירט געוואָרן אַ פייערלעכער יום־טוב לכבוד דעם צען־יאָריגן יובילײ פון אידישן קונסט־טעאַטער, האָט שוואַרץ ווידער געלאָזט וויסן דער וועלט, אַז ער גיט־אויף זיין טעאַטער און גייט אַוועק „אויף בראָדוויי", צום ענגלישן טעאַטער. ער איז אַוועק און — צוריקגעקומען. ער האָט איבערגעריסן זיין אַרבעט נאָכאַמאָל און נאָכאַמאָל, גאַסטראָלירט כמעט צוויי יאָר אין אייראָפּע און לעצטנס — נאָך אַ יאָר אַנדערהאַלבן אין זיד־אַמעריקע, און ער שטייט אַלץ אין שפּיץ פון אידישן קונסט־טעאַטער. מיט אַלע זיינע איבעררייסן, מיט אַלע אַנטוישונגען, וואָס ער אַליין האָט געהאַט און וואָס ער האָט געבראַכט זיינע צושויער, האָט ער פאַרט באַוויזן צו האַלטן לעבעדיג דעם נאָמען, דעם לאָזונג, די פאָן מיט דער אויפשריפט: „אידישער קונסט־טעאַטער". אין דעם דאָזיגן פּרט שטעלט ער מיט זיך פאָר די דויערדיגסטע אינסטיטוציע, דעם לענגסטן המשך אין דער אידישער טעאַטער־געשיכטע. נישט גאָלדפאַדן און נישט גאָרדין האָט ניט באַהערשט אַזאַ לאַנגן און נאָכאַנאַנדיגן צייט־אָפּשניט ווי מאָריס שוואַרץ מיט זיין אידישן קונסט־טעאַטער.

נישט געקוקט אויף אַלע פעלערן, וואָס מאָריס שוואַרץ איז באַגאַנגען אין די לעצטע צען־פופצן יאָר; ניט געקוקט אויף אַ צאָל דורכפאַלן, אין וועלכע ער איז אַליין געווען שולדיג, און אויף דער גרינגשאַצונג, וואָס האָט זיך געשאַפן בנוגע דעם אידישן קונסט־טעאַטער סיי אין דער טעאַטער־פּראָפעסיע און סיי צווישן אַ היבשן טייל פון עולם, איז דער נאָמען מאָריס שוואַרץ און אידישער קונסט־טעאַטער נאָך אַלץ באַהויכט מיט אַ מין צויבער. נאָך איצט לאָזט זיך שרייבן וועגן שוואַרצ'ן דאָס, וואָס אונז איז אויסגעקומען צו שרייבן אין 1927, ביי אַ יובילײ־געלעגנהייט:

„פון אַלע אידישע שוישפּילער איז מאָריס שוואַרץ דער איינציגער, וואָס זיין נאָמען האָט אַ סימבאָלישע און העראָאישע באַדייטונג. אָפּגעזען פון זיינע פייאיגקייטן און דערגרייכונגען אַלס אַקטיאָר, ווערט שוואַרץ באַטראַכט פאַר דעם בויער, באַשאַפער און מאַרטירער פון דעם בעסערן אידישן טעאַטער. בעת מען באַוואונדערט זיין רייך־שוישפּילערישע גבורה, באַוואונדערט מען נאָך מער זיין טשעמפּיאָנישע מעכטיגקייט אין דעם קאַמף געגן דעם „שונד"־טעאַטער און זיין

> מסירת־נפש פאַרן אידעאַל פון אַ בעסערן טעאַטער. בעת די „שטערן״ פון אַמאָל האָבן געלויכטן מיט דעם ליכט פון פּערזענלעכער גרויס־קייט, לויכט שוואַרץ . . . מיט דעם ליכט פון מאַרטירערטום צוליב אַ געזעלשאַפטלעכן אידעאַל, צוליבן אידעאַל פון אַ אידישן קונסט־טעאַטער. . . . ס׳איז ביי אונז אַ טראַדיציע צו באַהאַנדלען שוואַרצ׳ן און דעם קונסט־טעאַטער ווי אַ ציטעריגן בן־יחיד, ווי אַ שוואַך ביימעלע, וואָס מען דאַרף עס צערטלען און פלעגן. דער שטרענגסטער אידישער קריטיקער פילט זיך פאַרפליכטעט נאָכצוקומען אומגעפער אַזאַ פאָרמולע: „ווי שלעכט דאָס אָדער יענעס זאָל ניט זיין ביי שוואַרצ׳ן, ווי היגטערשטעליג דער אידישער קונסט־טעאַטער זאָל ניט זיין אַנטקעגן די דערגרייכונגען פון אַנדערע פעלקער און לענדער, טאָר מען ניט זיין שטרענג, דאַרף מען זאָגן אַ גוט וואָרט, דערמוטיגן, פאַר־גלעטן, געפינען אַ זכות — פאָרט דער איינציגער גוטער טעאַטער!״

איז — מיט וואָסער כח האָט שוואַרץ איינגעהאַלטן אַט־די אַכטונג צו זיך און זיין קונסט־טעאַטער? וואָס אַזוינס האָט ער געבראַכט צושטייער דער אידישער טעאַטער־קולטור אין אַמעריקע? צי איז אַ פערטל יאָר־הונדערט אידישער קונסט־טעאַטער אויף אַן אמת׳ן אַ המשך מיט אַן אייגענער ממשות, אָדער בלויז אַ פירמע־נאָמען באַשיצט דורך דעם פּאַטענט־געזעץ?

דורך אַלע זיינע יאָרן איז דער אידישער קונסט־טעאַטער געשטאַנען אין שאַרפן קאָנטראַסט צו דער שונד־בינע. דאָס אַליין האָט פאַר אים געשאַפן אַ פּריווילעגירטע פּאָזיציע ביי דער אידישער פאָלקס־אינטעליגענץ. אין פּרט פון רעפּערטואַר איז דער קונסט־טעאַטער געווען און געבליבן אַ „ליטעראַרישער״ טעאַטער, אין פאַרגלייך מיט די שונד־טעאַטערס. בעת די „ליטעראַרישע פּיעסע״ איז ביי די אומות העולם געשטעלט געוואָרן אונטער אַ פראַגע־צייכן און אין טעאַטער האָט מען אָנגעהויבן זוכן און קולטיווירן אַנדערע קונסט־ווערטן, — „טעאַטראַלישקייט״, „סצענישקייט״, אַ סינטעז פון די פאַרשיידענע באַשטאַנד־עלעמענטן פון דער טעאַטער־קונסט, נייע פּרינציפּן פון רעזשי, דעקאָראַציע און באַהעפטונג פון דעם גערעדטן וואָרט מיט מוזיק, נייע מעטאָדן פון שוישפּילערישן אויסדרוק, פון אַנסאַמבל־שפּיל, פון בינע־קאָמפּאָזיציע, — איז ביים אידישן עולם אין אַמעריקע פאַרבליבן די איינפאַכע און נאַאיווע דיפערענציאַציע צווישן דער „ליטעראַרישער״ פּיעסע און דער „שונד״־פּיעסע. אויף דעם טעאַטער איז אַריבערגעטראָגן געוואָרן דער קריטעריי בנוגע ליטעראַטור. אויב דער שונד־ראָמאַן אין דער צייטונג האָט ביים אינטעליגענטן מענטשן אַרויס־

גערופן די זעלביגע פאַראַכטונג ווי די שונד־מעלאָדראַמע אויף דער בינע, האָט די ליטעראַרישע פּיעסע אויף דער בינע אַרויסגערופן דעם זעלביגן רעספּעקט ווי אַ קינסטלערישע דערציילונג אָדער ראָמאַן. דער „ליטע־ראַרישער" קוק אויף דער טעאַטער־קונסט איז געווען און געבליבן דער קריטעריום פון שאַצונג סיי ביים עולם און סיי ביי די אידישע טעאַטער־קריטיקער. ביז דר. א. מוקדוני איז געקומען קיין אַמעריקע אין אָנהויב פון די צוואַנציגער יאָרן, האָט מען אין אַ אידישער צייטונג זעלטן־ווען זיך באַשעפטיגט ערנסט מיט דער סצענישער זייט פון אַ טעאַטער־אויפפירונג. און נאָך עד היום ווערט די „ליטעראַרישע" מאָס אָנגעווענדט אין אידישע רעצענזיעס ווי די איינציג־גילטיגע מאָס פאַר אַן ערנסטער פאָרשטעלונג. אויף די שונד־ספּעקטאַקלען געפינט מען נאָך אַ זכות, אַז זיי „אַמוזירן" דעם עולם, אָבער אויף אַ ווירדיגער טעאַטער־פאָרשטעלונג קוקט מען דורך צוויי פאַר „ליטעראַרישע" שפּאַקולן.

דער אידישער קונסט־טעאַטער האָט אין פּרט פון זיין „ליטעראַטור" זיך כשר פאַרדינט זיין הויכע רעפּוטאַציע, באַזונדער אין די ערשטע צען־צוועלף יאָר פון זיין עקזיסטענץ. לאָמיר נאָכאַמאָל אָנגעבן אַ צאָל נעמען פון באַקאַנטע אידישע דראַמאַטורגן, וואָס זייערע פּיעסן זיינען אויפ־געפירט געוואָרן אויף דער בינע פון אידישן קונסט־טעאַטער: ש. אַנ—סקי, שלום אַש, י. בערקאָוויטש, פּ. בימקאָ, אברהם גאָלדפאַדן, יעקב גאָרדין, אָסיפּ דימאָוו, פּרץ הירשביין, י. י. זינגער, ה. לייוויק, משה נאַדיר, ה. סעקלער, דוד פּינסקי, י. ל. פּרץ, אהרן צייטלין, לעאָן קאָברין, שלום עליכם.

נאָך מער אימפּאָזאַנט איז דער צעטל נעמען פון דער אייראָפּייאישער דראַמאַטישער ליטעראַטור, — איבסען, אַנדרייעוו, גאָגאָל, גאָרקי, טשעכאָוו, טאָלער, לאָפּע דע וועגאַ, סטרינדבערג, ראָלאַן, שאָ, שעקספּיר.

ס'איז נישט פון די קלענסטע פאַרדינסטן פון דעם אידישן קונסט־טעאַטער, וואָס ער איז אין זיינע ערשטע צען־צוועלף יאָר געוואָרן די היים פון דער אידישער דראַמע. הירשביין איז ניט דער איינציגער שעפערישער דראַמאַטורג, וואָס איז צום ערשטן מאָל אַרויסגעפירט געוואָרן אין אַמעריקע אויף דער פּראָפעסיאָנעלער בינע פון דעם אידישן קונסט־טעאַטער. אַ גרויסער פעדער אין דעם הוט פון מאָריס שוואַרץ איז דאָס, וואָס ער האָט דער ערשטער אַרויסגעבראַכט שלום עליכמ'ס פּיעסן (אָריגינעלע און אין י. בערקאָוויטש'עס אינסצענירונגען) אויף דער היגער בינע. (כאָטש שלום עליכמ'ס איינאַקטער „מענטשן" איז נאָך פריער אויפ־געפירט געוואָרן אין אַ צאָל דראַמאַטישע קלובן און דערנאָך אין יעקב

בן־עמי׳ס „דאָס נייע אידישע טעאַטער“ אין 1919). ס׳איז קיין ספק ניט, אַז די סאַמע עקזיסטענץ פון דעם אידישן קונסט־טעאַטער האָט אָנגערעגט אַ צאָל אידישע שריפטשטעלער אויסצופּרובירן זייערע כחות אויף דעם דראַמאַטורגישן געביט. אין דעם דאָזיגן זין מעג דער דראַמאַטורג ה. לייוויק, צום ביישפּיל, באַטראַכט ווערן ווי אַ פּראָדוקט פון אידישן קונסט־טעאַטער, און זיינע „שמאַטעס“ איז ניט אָפּצוטיילן פון דער בינע־קאַריערע פון מאָריס שוואַרץ. אויף די ברעטער פון אידישן קונסט־טעאַטער האָט שלום אַש געזען אַ צאָל פון זיינע פּרעמיערעס: „קידוש השם“, „דאָס שנירל פּערל“, „דער תהילים־איד“, „דריי שטעט“. ווען ניט מאָריס שוואַרץ, וואָלט די היגע אידישע בינע מסתמא ניט אויפגעפירט ה. סעקלער׳ס „דעם צדיק׳ס נסיעה“, אָדער פּ. בימקאָ׳ס „גנבים“ און „דעמבעס“. י. י. זינגער, דער שרייבער פון פּאָפּולערע ראָמאַנען, איז געוואָרן אַ דראַמאַטורג מיטן כח פון מאָריס שוואַרץ און זיין קונסט־טעאַטער („יאָשע קאַלב“, „די ברידער אשכנזי“, „די משפּחה קאַרנאָווסקי“). צו שוואַרצ׳עס קרעדיט דאַרף אויך פאַרצייכנט ווערן דער פאַקט, וואָס ער האָט אויפגעפירט פּיעסן פון קנאַפּ־באַקאַנטע אידישע שריפטשטעלער (אָדערשלעגער, גאָטעספעלד, רעסלער).

אַזוי פיל וועגן שוואַרצ׳עס רעפּערטואַר. אומזיסט וועט איר זוכן וועלכע ס׳איז ליטעראַרישע, צי אידייאישע ליניע אין דעם דאָזיגן רעפּערטואַר. מאָריס שוואַרץ האָט באַטריבן זיין טעאַטער אונטערן צייכן פון דער „ליטע־ראַרישער“ פּיעסע. ער האָט גענומען אידישע פּיעסן און ווערק פון דעם קלאַסישן אייראָפּייאישן רעפּערטואַר און זיי געבראַכט צו דער אידישער אוידיטאָריע אָן וועלכן ס׳איז אידייאישן צי קינסטלערישן ריכט־שנור. דער אויסוואַל פון אַ פּיעסע איז אין אַזוינע פאַלן באַשטימט געוואָרן דורך דרייערליי מאָטיוון: די באַרימטקייט פון דעם אויטאָר, די קאַסע־פייאיגקייט פון דעם סיוזשעט און די אויסזיכט פון דערפאָלג פאַר מאָריס שוואַרצ׳ן אין דער הויפּט־ראָל.

דורך אַלע זיינע יאָרן ביים אידישן קונסט־טעאַטער האָט מאָריס שוואַרץ אויפגעפּאַסט זיין מיסיע ווי אַ טשעמפּיאָן פון דער „בעסערער פּיעסע“. שפּילן „ליטעראַרישן“ רעפּערטואַר איז געוואָרן זיין באַרוף, זיין ספּעציאַלי־טעט. ער האָט געזוכט אַזוינע פּיעסן, וואָס זאָלן געפעלן זיין עולם און הויבן זיין אייגענעם פּרעסטיזש ווי אַן אַקטיאָר און רעזשיסאָר. און וואָס גרעסער און פאַרשיידנאַרטיגער ס׳איז געוואָרן זיין עולם, אַלץ מער איז שוואַרץ געוועזן גענויגט זיך צו וואַרפן אויף אַלע זייטן און געפעלן אַלעמען. אָט־די שטרעבונג צו זיין „אַלץ פאַר אַלעמען“ האָט סוף כל סוף אונטער־

געגראָבן דעם פונדאַמענט פון אידישן קונסט־טעאַטער און אים אַוועק־געפירט אויף דעם גליטשיגן באַרג־אַראָפּ וועג.

אויך אין זיין סצענישן סטיל האָט דער אידישער קונסט־טעאַטער גע־בלאָנדזשעט אָן אַ קאָמפּאַס. פון דער אידישער בינע האָט מאָריס שוואַרץ ניט געבראַכט קיין גרויסע ירושה פון סצענישער מייסטערשאַפט. דער שפּאַליר און געפילדער פון דער אָפּערעטע, דער סענסאַציאָנאַליזם פון ראַשיגע וואָדעווילישע „בינע־עפעקטן" האָט זיך ניט געלאָזט אַריבערטראָגן אין דער „ליטעראַרישער" פּיעסע, ווען אַפילו שוואַרץ וואָלט דאָס געוואָלט. אָבער שוואַרץ האָט ניט געהאַט קיין גוסט פאַר דעם ליאַרעם פון דעם אָפּערעטישן סטיל. דאָס בעסטע, וואָס ער האָט געקאָנט ירשנ'ען פון דער „גאָלדענער עפּאָכע" אויף דעם סצענישן געביט, איז געווען — דער איינ־פּאַכער „פּסיכאָלאָגיזם" אין שוישפּיל און דער נאַטוראַליזם אין אויס־שטאַטונג, גרים און מיזאַנסצענע. אָט־די סטיליסטישע עלעמענטן האָבן זיך געלאָזט איינפּאַסן אין דער „ליטעראַרישער פּיעסע". שוואַרץ האָט זיי געקאָנט נעמען פאַרטיגע פון דעם גאָרדין־טעאַטער. דערלאַנגט אין אַ זויבערער פאָרם, האָבן זיי געשאַפן דעם איינדרוק פון עפּעס נייס, פון ווירדיגער רעזשי. בפרט נאָך, אַז דער רעזשיסאָר פון קונסט־טעאַטער האָט געהאַט אַ חוש פאַר עפעקטפולער סצענירונג, פאַר דעם דראַמאַטישן ליכט־עפעקט, פאַר דעם רושם פון דעם ליד און דער געלעגנהייט־מוזיק, פאַר דער ספּעקטאַקולערער ווירקונג פון דעם געלעגנהייט־טאַנץ. אָט־די עלע־מענטן האָט ער פאַרפלאָכטן אין זיינע אויפפירונגען מיט אַ היבש ביסל פאַנטאַזיע און געשמאַק, אויב אַפילו ס'האָט אָפטמאָל געפעלט סטיליסטישע שלימות.

מיט מאַקסימום עפעקט האָט שוואַרץ אויסגענוצט דעם מוזיקאַלישן, דעם כאָרעאָגראַפישן און דעם באַלייכטונג־עלעמענט אין זיינע גרויסע ספּעקטאַקלען, אין די סצענעס פון אידישן פאָלקס־שטייגער. דער פּחד און פייערלעכקייט פון רעליגיעזן ריטואַל, דער פּאַראַד פון יום־טוב'דיגן צערעמאָניאַל, די דערהויבונג פון רעליגיעזן עקסטאַז, די דבקות פון חסידישן ניגון און ריקוד, די אימה פון אַרויסטרייבן דעם דיבוק, די פאָלקישע שטראַלנדיגקייט פון דער אידישער חתונה, — דאָס זיינען געווען כאַראַק־טעריסטישע מאָטיוון, וואָס שוואַרץ האָט אַרויסגעבראַכט אויף דער בינע מיט עלאָקווענטער סצענישקייט. אין דעם דאָזיגן פּרט האָט ער באמת אויסגעלייטערט דעם סטיל פון דער אידישער בינע ביז זיין צייט. כאָטש אין דער אָפּערעטע און שונד־מעלאָדראַמע זיינען שטענדיג אַריינגעפלאָכטן

געוואָרן אַזוינע עלעמענטן, זיינען זיי אָבער דערלאַנגט געוואָרן מיט וואול־גאַרן טאַראַראַם און זיינען געווען הפקר'דיג געמישט מיט גראָבע און ביליגע שטיק. שוואַרץ האָט צוגעגעבן ווערדע און חשיבות צו אַט־די טראַדיציאָנעלע אויסדרוק־פאָרמען פון דער אידישער בינע.

אויב מען קאָן בכלל רעדן וועגן אַן אייגענעם סטיל פון אידישן קונסט־טעאַטער, האָט שוואַרץ אויסגעפורעמט דעם סטיל גראַד פון אַט־די שטאָפן און גראַד פון די פיעסן, וואו ס'האָט דאָמינירט דער טונקעלער קאָלאָריט פון אָבערגלויבנס, מיטלאַלטערלעכער רעליגיאָזיטעט און חסידישן פאַנאַ־טיזם. אויף אַזוינע פיעסן האָט שוואַרץ אָוועקגעלייגט זיין חתימה פון אַ רעזשיסאָר, און אַזוינע ספּעקטאַקלען זיינען געוואָרן די ספּעציפיק פון אידישן קונסט־טעאַטער. צו אַט־דער קאַטעגאָריע ספּעקטאַקלען געהערן: י. ל. פּרץ'עס „די גאָלדענע קייט", ש. אַנ—סקי'ס „דיבוק", זשולאַווסקי'ס „שבתי צבי", שלום אַש'עס „קידוש השם", י. י. זינגער'ס „יאָשע קאַלב" און אַנדערע.

נאָר שוואַרץ'עס רעזשיסאָרישע חתימה אין אַט־די ספּעקטאַקלען איז שנעל פאַרוואַנדלט געוואָרן אין אַ שטאַמפּ. דער דירעקטאָר פון אידישן קונסט־טעאַטער האָט אָנגעהויבן זיך אַליין צו אימיטירן און צו זוכן אין זיינע נייע אויפפירונגען גראַד דעם רושם, וואָס ער האָט געשאַפן אין די פריערדיגע „דערפאָלגן". די קריטישע—און פאַר שוואַרץ'ן די טראַגישסטע — אויפפירונג פון דעם דאָזיגן טיפּ איז געווען י. י. זינגער'ס „יאָשע קאַלב". יענע פיעסע איז אויף אַמאָל געוואָרן דער הויך־פּונקט פון שוואַרץ'עס מאַטעריעלן דערפאָלג און דער אָנהויב פון דער ירידה פון דעם אידישן קונסט־טעאַטער.

מיט „יאָשע קאַלב" האָט זיך אין אידישן קונסט־טעאַטער אָנגעהויבן די תקופה פון דעם סצענירטן ראָמאַן. י. י. זינגער האָט באַוויזן צו „פאַר־טשעפּען" די לייענער פון „פאָרווערטס", וואו „יאָשע קאַלב" איז געווען געדרוקט אין פאָרטזעצונגען, אַזוי ווי דאָס וואָלט געווען אַן אמת'ער שונד־ראָמאַן. אין פּרט פון שפּאַנונג, קאָלאָריט, טיפּאַזש און געמיש פון דראַמע מיט עראָטיק, האָט אַפילו „די אומגליקלעכע כלה פון סאָפאָלק סטריט" ניט געקאָנט אויסקאָנקורירן „יאָשע קאַלב". אָבער זינגער האָט דאָס דערלאַנגט מיט ליטעראַרישן עפעקט, מיט פאַכמענישער קענטשאַפט און מיט אַ מאַניר פון קינסטלערישער אויפריכטיגקייט און ווערדע. צום ערשטן מאָל אין אַ סך יאָרן איז אין „פאָרווערטס" אָפּגעדרוקט געוואָרן אַ ליטישער שונד־ראָמאַן, וואָס האָט געמאַכט אַ גוואַלדיגן רושם אויף דעם קנאַפּ־קולטיווירטן

לייענער. ס׳האָט זיך געדאַכט, אַז ענדלעך איז דאָ געשאַפן געוואָרן דער גליקלעכער סינטעז פון שונדישער שפּאַנונג און נסים-ונפלאות׳דיגקייט מיט „ליטעראַרישן" פּסיכאָלאָגיזם, סביבה-שילדערונג און וואָרהאַפטיגן טיפּאַזש.

מאָריס שוואַרץ האָט געהאַט דעם אומגליק אויסצונוצן די פּאָפּולאַריטעט פון „יאָשע קאַלב", דעם אומגעהויערן רעקלאַמע-ווערט פון דער מאַסן-פאַרשפּרייטונג, וואָס דער ראָמאַן האָט געקראָגן דורכן „פאָרווערטס". די אויפפירונג פון זינגער׳ס ראָמאַן איז געווען ניט קיין קלענערע סענסאַציע, ווי דער ראָמאַן גופא איז געווען אין דער צייטונג. איינס האָט באַווירקט דאָס צווייטע. דער עולם איז געקומען אין טעאַטער מיט אַ פאַרטיגן אינטערעס, מיט אַ שטאַרקן באַגער צו באַקענען זיך מיט די מענטשן פון דעם ראָמאַן, זיי דערזען אין אַ קאָנקרעטער, לעבעדיגער פאַרקערפּערונג. און אַוועק איז דער עולם פון טעאַטער אַ דאָפּלט-פריטשמעליעטער, ווייל צום רושם פון דעם ראָמאַן גופא איז צוגעקומען דער טעאַטראַלישער רושם פון שוואַרצ׳עס עפעקטפולער סצענירונג. פונקט ווי זינגער אין דעם ראָמאַן, אַזוי האָט שוואַרץ אין זיין סצענירונג געשאַפן אַ מאָדנע נאַררעריי: די אילוזיע פון קינסטלערישער אויפריכטיגקייט און די טריפה׳נע ווירקונג פון באַוואוסטזיניגער שונדישער פאַבריקאַציע. אין די אַלע יאָרן פון זיין עקזיסטענץ האָט דער אידישער קונסט-טעאַטער נאָך קיינמאָל ניט געהאַט אַזאַ מאַטעריעלן דערפאָלג. נאָר אָט-דער דערפאָלג האָט געהאַט אַ פאַטאַלע ווירקונג אויף דעם וויטערדיגן גאַנג זיינעם.

ווייל פון דעמאָלט אָן זוכט שוואַרץ צו דופּליצירן די צויבער-פאָרמולע פון „סוקסעס". ס׳האָט זיך אים איינגעגעבן נאָכאַמאָל, טאַקע מיט דעם זעלביגן י. י. זינגער׳ס „די ברידער אשכנזי". אָבער אין דער צווישנצייט האָט ער פאַרלאָרן זיין אייגענעם עולם און האָט אויפגעהערט צו שטיין אויף דער וואַך ווי דער היטער פון דער אידישער דראַמע. די גרויסע אויפפירונג, די „פּראָדאַקשאָן" מיט אַ וויר-וואַר פון סצעניִשע עפעקטן, איבער וועלכע דער עולם זאָל גאַפן, — דאָס איז געוואָרן דער אויסקוק פון דעם אידישן קונסט-טעאַטער. אויף דער גרויסער „פּראָדאַקשאָן" איז געבויט געוואָרן דער גאַנצער סעזאָן, און ווען ס׳האָבן זיך אויסגעשעפּט די „בענעפיטס" און די אינדיווידועלע בילעטן-קויפער פאַר דער איינער אויפפירונג, האָט זיך דער טעאַטער געשלאָסן אינמיטן סעזאָן, אָדער גאָר צום אָנהויב. זייט ביי זייט מיט דעם גרויסן ספּעקטאַקל, וואָס איז געווען „אַלץ פאַר אַלעמען", האָט זיך שוין אויף דער בינע פון יענעם טעאַטער ניט געקאָנט אָנוואַרימען די דראַמאַטישע פּיעסע צי די שטילע קאָמעדיע, ווען אַזאַ איז

אויפגעפירט געוואָרן אין גרויס איילעניש נאָך דעם אומדערוואַרטן דורכ־פאַל פון דעם גרויסן ספּעקטאַקל. דער עולם, וואָס איז געגאַנגען זען די „פּראָדאַקשאָן", איז ניט געווען דער טראַדיציאָנעלער עולם פון אידישן קונסט־טעאַטער, נאָר אַן עולם פון צופעליגע קליענטן, פון מענטשן און בענעפיט־אָרגאַניזאַציעס, וואָס זיינען געבראַכט געוואָרן אין קונסט־טעאַטער מיטן כח פון דער ליאַרעמדיגער רעקלאַמע. ווען דער גרויסער ספּעקטאַקל איז ראַפּטאַם פאַרביטן געוואָרן אויף דער „ליטעראַרישער פּיעסע", איז אַט־דער אָנגעלאָפענער עולם ממילא אַוועק ערגעץ אַנדערש.

אַזוי אַרום האָט דער אידישער קונסט־טעאַטער זיך אויסגעדרייט מיטן רוקן צו דער דראַמע, צום אידישן דראַמאַטורג, און מיטן פּנים צום איין־פאַרויס־רעקלאַמירטן, אין טעגלעכע־פאַרטזעצונגען־געדרוקטן צייטונגס־ראָמאַן. די מאָדע פון סצענירן סענסאַציאָנעלע צייטונגס־ראָמאַנען, וואָס איז פריער געווען גילטיג אין די שונד־טעאַטערס, איז אַריבערגעטראָגן געוואָרן אין אידישן קונסט־טעאַטער. פאַר די צוויי מאַטעריעלע „דער־פאָלגן" אין צען יאָר צייט מיט אַט־דעם מין ספּעקטאַקלען האָט דער אידישער קונסט־טעאַטער באַצאָלט זייער טייער: ער האָט פאַרשניטן זיינע אייגענע שפּיל־סעזאָנען אויף אַ העלפט; ער האָט פאַרלאָרן זיין עולם און האָט אין אַ היבשער מאָס אָנגעוואוירן דעם דרך־ארץ, וואָס די אידישע אינטעליגענץ האָט פריער געהאַט פאַר זיין וויכטיגער און ווירדיגער אַרבעט.

אין אַזאַ אַטמאָספערע ווערט דורכגעפירט די פייערונג פון 25 יאָר אידישער קונסט־טעאַטער. אַט־די שורות ווערן געשריבן איידער דער קונסט־טעאַטער האָט געעפנט זיינע טירן פאַרן סעזאָן פון 1943—1944. ס'איז אָבער כאַראַקטעריסטיש, וואָס מאָריס שוואַרץ פאַרצייכנט דעם 25־יאָריגן יובל פון זיין טעאַטער מיט . . . אַ סצענירטן ראָמאַן פון י. י. זינגער!

אויף דעם זיג־זאַגישן וועג זיינעם האָט דער אידישער קונסט־טעאַטער געמאַכט אַ צאָל מאָדערניסטישע אויפפירונגען, וואָס האָבן אַרויסגערופן אַ סך אינטערעס און געשאַפן פאַר מאָריס שוואַרצ'ן אַ סך פּרעסטיזש. אַזוינע אויפפירונגען האָבן אָבער געטראָגן אַן עפּיזאָדישן כאַראַקטער און האָבן ניט געשאַפן נישט קיין קינסטלערישן המשך און נישט קיין טראַדיציע פון נייע זוכענישן. מאָריס שוואַרץ האָט געבלאָנדזשעט פון סטיל צו סטיל, פון פּיעסע צו פּיעסע, ווייל ער האָט ניט געוואוסט ווער זיין עולם איז. כאָטש אים אַליין האָט געצויגן צו דער נאַטוראַליסטיש־געפורעמטער ליטעראַרי־שער פּיעסע און צום ספּעקטאַקל פון דעם „דיבוק"־טיפּ, האָט ער פונדעסט־וועגן אויפגעפירט פּיעסן פון דעם פאַרשיידנאַרטיגסטן זשאַנר, סיי אידישע

און סיי פון וועלט־רעפּערטואַר. נישט האָבנדיג קיין אייגענעם וועג, איז ער אָבער אויף זיין שטייגער געווען וואָך צו די געשעענישן אין דער טעאַטער־וועלט אויסער דער אידישער בינע און אויסער אַמעריקע. זיין באַקאַנט־שאַפט מיט דער וועלטלעכער טעאַטער־קולטור איז געווען אַ באַשרענקטע, ווייל דערצויגן האָט ער זיך אויסשליסלעך אין דער סביבה פון דעם אידישן טעאַטער אין אַמעריקע. ער איז אָבער געווען וואָך צו די נייע שטרעמונגען אין טעאַטער און צו דעם אינטערעס, וואָס די אידישע אינטעליגענץ און די פּאָליטיש־פּאָרטגעשריטענע אַר־בעטער האָבן אַרויסגעוויזן צו די נייע טעאַטער־פאָרמען אין אייראָפּע, ספּעציעל אין סאָוועטן־פאַרבאַנד. אויף זיין שטייגער האָט ער געזוכט מיטצוהאַלטן מיט די נייסטע אַנט־וויקלונגען. ער האָט אַליין געמאַכט אַ ריי עקספּערימענטאַלע אויפ־פירונגען, אין וועלכע ער האָט זיך אַריינגעוואָרפן מיט דעם גאַנצן אימפּעט פון זיין ענערגישער נאַטור. נישט געקוקט אויף זיין פאַרצוג פאַר דער נאַטוראַליסטישער סצענירונג פון דער ליטעראַרישער פּיעסע און

ברוך אַראָנסאָן

פאַר דעם ספּעקטאַקל מיט דעם טונקעלן קאָלאָריט פון מלך סאָבעצקי׳ס צייטן, האָט שוואַרץ שטענדיג אַרויסגעוויזן אַ געזונטן, שפּרודלדיגן איב־טערעס צו „טעאַטראַלישקייט“ און גראָטעסקערײַ. ער איז געווען באמת „פאַרקאָכט“ אין זיינע עקספּערימענטן מיט מאָדערנער „טעאַטראַלישקייט“ און האָט זיך אין זיין אויסגעלעבט אפשר נאָך מער ווי אין זיינע כאַראַק־טעריסטישע ספּעקטאַקלען.

ס׳האָט זיך געפאָדערט אַ סך דרייסטקייט צו אונטערנעמען אַזוינע ספּעקטאַקלען ווי גאָלדפאַדנ׳ס „דאָס צענטע געבאָט“ (מיט ברוך אַראָנסאָנ׳ס סטיליזירטע דעקאָראַציעס) און „כשופמאַכערין“, לאָפּע דע וועגאַ׳ס „דעם גערטנער׳ס הונט“ (געשטעלט פון דעם רוסישן רעזשיסאָר גלאַ־גאָלין), צי אהרן צייטלינ׳ס „כעלעמער חכמים“. אָפּגעזען פון די הויכע קאָסטן פון אַזוינע אויפפירונגען און פון זייער צווייפלהאַפטן שאַנס צו

געפעלן דעם ברייטן עולם, האָט שוואַרץ ניט געקאָנט ניט וויסן, אז ער וועט קריגן פאַר זיי אַן אָפּשניט אין „פאָרווערטס" פון אב. קאַהאַנ'ען ערשטנס דערפאַר, וואָס מאָדערנער טעאַטער־סטיל שמעקט מיט „מאָסקווע", צווייטנס — ווייל אב. קאַהאַן האָט געמאָסטן די טעאַטער־קונסט מיט זיין ליטע־ראַרישער מאָס פון אויסערלעכן נאַטוראַליזם און אינערלעכן פסיכאָלאָגיזם. דער „פאָרווערטס" האָט יאָ געהאַלטן פון „טעאַטראַלישקייט", נאָר אָט־די אייגנשאַפט פון אַ טעאַטער־שפּיל האָט ער אָנערקענט בלויז אין די שונד־טעאַטערס און אין וואָדעוויל, וואו דער עולם קומט זיך „אַמוזירן" און וואו אַלץ איז אַ סחורה. יאָ, פון דער וואולגאַרער הפקר־פּעטרעשקע „טעאַט־ראַלישקייט" האָט אב. קאַהאַן שטאַרק געהאַלטן — ווי ער האָט געהאַלטן פון דעם נסים־ונפלאות'דיגן שונד־ראָמאַן און פון דער „פּיקאַנטער" צייטונגס־סענסאַציע. וועגן שונד־אָפּערעטעס צי מעלאָדראַמעס, וואו ס'האָט זיך ניט געקלעפּט אַ וואָרט צו אַ וואָרט, וואו דיווירקלעכקייט האָט געקראָגן אַ פּנים פון חוזק און וואו די שוישפּילער האָבן גראַטעסקירט און באַ־ליידיגט די פאַרגעשטעלטע כאַראַקטערס, — וועגן אַזאַ מין „טעאַטראַליש־קייט" האָט ער געוויינטלעך געשריבן מיט התלהבות, ווייל ער האָט אין אָט־די ביליגע פאַרווײַלונגען געזען אַן אָפּבילד פון זיין אייגענעם שונד־רעזשים אין „פאָרווערטס". ווען ס'איז אָבער געקומען צו אַ „ליטעראַרישער פּיעסע", האָט קאַהאַן ניט געקאָנט פאַרטראָגן קיין סצענישן סטיל, וואָס ווייכט־אָפּ פון דעם נאַטוראַליסטישן שולחן־ערוך. ער האָט די מאָדערנע שטרעמונגען אין דער טעאַטער־קונסט פאַרדאַמט אויף אויסוויניג, ניט זייענדיג באַקאַנט נישט מיט זייער טעאָריע און נישט מיט זייער פּראַקטיק. צו די נייע פאָרמען אין טעאַטער (ווי אין ליטעראַטור) האָט ער אָנגעווענדט דעם „קריטערי" פון חוזק און רדיפות. די סטיליזירטע דעקאָראַציעס און אויסשטאַטונגען אין אַ געוויסן ספּעקטאַקל האָט ער „צעקריטיקירט" דורך דער פראַזע: „קאָסאָקע פּוירנישטשע" (מעבל).

און דאָך האָט מאָריס שוואַרץ געוואָגט צו דערצאָרענען אב. קאַהאַנ'ען מיט מאָדערנער סצענישקייט, מיט סטיליזירטע דעקאָראַציעס, מיט דרייסטע אָפּווייכונגען פון דעם נאַטוראַלסטישן סטיל, אַריינגערעכנט „קאָסאָקע פּוירנישטשע". דער דירעקטאָר פון אידישן קונסט־טעאַטער האָט געוואוסט מיט וואָס עס שמעקט, ווען ער איז מורד במלכות דורך שטעלן סטיליזירטע ספּעקטאַקלען מיט „מאָסקווער שפּיצן" און מיט „פוטוריסטישע" פליטער־לעך. עס האָט געשמעקט מיט פאַרלירן די שטיצע פון „פאָרווערטס" און מיט שאָדן־רעקלאַמע אין דער אידישער צייטונג מיט דער גרעסטער צאָל

לייענער. עס האָט געשמעקט מיט אַנווערן די קליענטור פון די אָרגאַני־זאַציעס, וואָס זיינען געשטאַנען אונטער דער השפעה פון „פאָרווערטס".

און דאָך האָט שוואַרץ געוואָגט. זיין מוט האָט אים אָבער ניט געקלעקט אויף לאַנג. די קולטורעלע טעאַטער־גייער און די אידישע אינטעליגענץ האָבן ניט באַוויזן צו שאַפן פאַרן אידישן קונסט־טעאַטער קיין פעסטע באַזע פון באַזוכער, וואָס זאָלן זיין אומאָפּהענגיג פון דעם קאָהאַניסטישן קוק אויף קולטור. די עקספּערימענטאַלע אויפפירונגען ביי שוואַרצ׳ן זיינען ניט געווען קיין קאַסע־דערפאָלגן, און דער קונסט־טעאַטער האָט נאָך יעדער אויפפירונג אַזאַ געמאַכט אַ שאַרפן קער אויף צוריק. ס׳איז געווען רעכט, אַז אין איין פּיעסע זאָל גילטן דער סטיל פון „קאַסאָקע פּוירבּיטשע" און באַלד נאָכדעם זאָל מען אין אַ צווייטער פּיעסע עסן אויף דער בינע אמת׳ע הייסע קאַרטאָפל, פון וועלכע ס׳האָט געזעצט אַן אמת׳ע פּאַרע. דורך צוריק־גיין צום נאַטוראַליסטישן סטיל און צו דעם פּסיכאָלאָגיזם פון שוישפּיל האָט דער קונסט־טעאַטער זיך ווידער איינגעקויפּט אין קאָהאַנ׳ס לאַסקע און אַלץ איז געוואָרן פאַרגעבן און פאַרגעסן.

די בלאָנדזשענישן און די הין־און־צוריק צאַפּלענישן פון אידישן קונסט־טעאַטער קאָנען ניט פאַרשריבן ווערן אינגאַנצן אויף דעם חשבון פון זיין דירעקטאָר. סוף כל סוף האָט ער געזוכט אַ וועג צום בעסערן עולם. סוף כל סוף האָט ער זיך אָריענטירט אויף דער אינטעליגענץ און דער־וואַרט פון איר די געהעריגע שטיצע ניט בלויז אין פּרט פון פּרעסטיזש און לויב־געזאַנגען ביי יובּילייען, נאָר טאַקע אין דעם זין פון העלפן אים שאַפן אַ פעסטע באַזע, אַ סטאַבילע באַזוכערשאַפט, אַ מאַטעריעלע זיכערונג, וואָס זאָל אים דערלויבן צו עקספּערימענטירן און מעגלעך מאַכן פאַר אים אויסצוהאַלטן די קאָנקורענץ פון די שונד־טעאַטערס. וואָסערע פּערזענלעכע מאָטיוון מאָריס שוואַרץ האָט דערביי ניט געהאַט, איז זיין טעאַטער פאָרט געווען אַ וויכטיגע געזעלשאַפטלעכע קולטור־אינסטיטוציע, וואָס האָט פאַר־דינט געזעלשאַפטלעכע שטיצע.

דער אידישער קונסט־טעאַטער האָט אַזאַ שטיצע געקראָגן, נאָר ער האָט זי ניט אויסגענוצט ווי ס׳געהער צו זיין. דעם ערשטן שווערן קריזיס זיינען האָט דער טעאַטער דורכגעמאַכט אין 1923, פינף יאָר נאָך זיין גרינדונג. מאָריס שוואַרץ האָט נאָך אַ שלעכטן סעזאָן אויפגעגעבן דעם טעאַטער און איז אַוועק שפּילן אין ענגלישן טעאַטער. ער איז אָבער צוריק־געקומען אין צייט פאַרטצוזעצן די אַרבעט צום אָנהויב פון דעם ביי׳עם סעזאָן, ווען אַ קאָנפערענץ פון יוניאָן־פאַרשטייער און כלל־טוער האָט אויס־

געאַרבעט אַ ברייטן פּלאַן צו שטיצן דעם קונסט־טעאַטער און אים מיט דער צייט פאַרוואַנדלען אין אַ געזעלשאַפטלעך־קאָנטראָלירטן טעאַטער. שוואַרץ האָט אויסגעדריקט דעם וואונטש, אַז זיין טעאַטער זאָל געשטעלט ווערן אונטער „פאָלקס־קאָנטראָל" און אַז ער אַליין זאָל דאָרט דינען ווי אַ רעזשיסאָר, אַ שוישפּילער און אפשר אויך ווי אַ דירעקטאָר. ער האָט אָבער געוויינטלעך געמאַכט אַזוינע דעקלאַראַציעס אין צייט פון קריזיס, ווען זיין פּריוואַטע אונטערנעמונג האָט געהאַלטן ביים צוזאַמענברעכן. ווי נאָר די געשעפטן האָבן זיך פאַרבעסערט, האָט שוואַרץ געוויינטלעך אָנגעוואוירן דעם אינטערעס צו אַ פאָלקס־טעאַטער. וואָלט ער אויף אַן אמת'ן געווען געשטרעבט צו פאַרוואַנדלען זיין טעאַטער אין אַ געזעלשאַפטלעך־קאָנטראָלירטער אינסטיטוציע, וואָלט דער „פאָלקס־פאַרבאַנד פאַר קונסט־טעאַטער", וואָס איז געשאַפן געוואָרן אין 1923, געקאָנט געוועז אַוועקלייגן דעם פונדאַמענט פאַר אַזאַ אינסטיטוציע.*) שוואַרץ האָט אָבער געוואָלט, אַז זיין טעאַטער זאָל זיין געזעלשאַפטלעך סובסידירט און זאָל אין דער זעלביגער צייט בלייבן אונטער זיין פּערזענלעכן קאָנטראָל. דער „פאָלקס־פאַרבאַנד פאַר קונסט־טעאַטער" האָט עקזיסטירט בלויז צוויי יאָר און האָט די גאַנצע צייט געליטן פון איבערלעכע שטרייטן: די פּאָליטישע גרופּן פון רעכטן פליגל אין דער אַרבעטער־באַוועגונג האָבן געוואָלט קאָנטראָלירן די אָרגאַניזאַציע, בעת די טוער פון דעם לינקן פליגל האָבן געטראָגן דעם יאָך פון דער טאָג־טעגלעכער אַרבעט. נאָר אַפילו אָט־די פּאָליטישע שטרייטן וואָלטן דעמאָלט ניט געווען קיין שטערונג פאַר דער גרינדונג פון אַ קינסטלערישן פאָלקס־טעאַטער, ווען מאָריס שוואַרץ וואָלט אויף אַן אמת'ן געווען געשטיצט אַזאַ באַוועגונג. דער „פאַרבאַנד" איז געבליבן אַן אַ קנעלונג פּשוט דערפאַר, וואָס אָן שוואַרצ'ן האָבן די אָנפירער פון דער אָרגאַניזאַציע ניט געזען קיין מעגלעכקייט צו שאַפן אַ פאָלקס־טעאַטער און מיט שוואַרצ'ן האָט זיך ניט געלאָזט שאַפן אַזאַ טעאַטער.

נאָר אויב דער „פאַרבאַנד" האָט ניט באַוויזן צו פאַרווירקלעכן זיין גרונד־אידייע, איז די אידייע גופא געוואָרן אַלץ פּאָפּולערער צווישן די פּראָגרעסיווע אַרבעטער־שיכטן אין דער מאָס ווי דער אידישער קונסט־טעאַטער האָט אַלץ וויניגער באַפרידיגט דעם בעסטן און עמפּינדלעכסטן טייל פון זיין עולם. דערפאַר וואָס שוואַרץ האָט ניט געהאַט קיין באַשטימטן

*) זע: קלמן מרמר'ס „די פאָרגעשיכטע פון אַרטעף", אַלמאַנאַך „צען יאָר אַרטעף", ניו יאָרק, 1937.

קינסטלערישן וועג, האָט ער זיך געוואָרפן אויף אַלע זייטן און געזוכט צופרידנצושטעלן סיי די לינק־געשטימטע אַרבעטער און סיי די גרופן, וואָס האָבן דערקלערט מלחמה די לינק־געשטימטע אַרבעטער. דאָ האָט זיך געהאַנדלט ניט בלויז וועגן פּאָליטישע אָנשויאונגען, נאָר טאַקע וועגן דעם אינהאַלט און די פאָרמען פון זיין רעפּערטואַר. אין דער צייט פון סאָציאַלע ברויזעניש איז עס געווען נאַטירלעך און נאָרמאַל צו דערוואַרטן פון אידישן קונסט־טעאַטער, אַז זיין רעפּערטואַר זאָל רעפלעקטירן אָט־די ברויזעניש, בפרט נאָך אַז אין איראָפּע איז די סאָציאַל־וויזנטלעכע פּיעסע דעמאָלט געווען דער כלל אין פּראָגרעסיוון טעאַטער. און בעת די קונסט־וועלט איז אויפגערודערט געוואָרן פון די נייע טעאַטער־זוכענישן אין סאָוועטן־פּאַר־באַנד, אין דייטשלאַנד און אויך אין אַמעריקע, איז עס געווען נאַטירלעך צו פאַרלאַנגען, אַז אויך דער אידישער קונסט־טעאַטער זאָל רעפלעקטירן אָט־די זוכענישן. שוואַרצ׳עס רעפּערטואַר און זיין סצענישער סטיל, מיט אַן איבערוואָג פון דעם „דיבוק״־עלעמענט און פון דער נאַטוראַליסטישער סצענירונג, האָט אין די אויגן פון די פּראָגרעסיווע און מאָדערניסטיש־געשטימטע טעאַטער־קרייזן אויסגעזען אַלטפרענקיש, שאַפּונגסלאָז און שיר ניט רעאַקציאָנער. ממילא איז צווישן אָט־די מענטשן אָפּגעקילט געוואָרן דער אינטערעס צו אַ פאָלקס־טעאַטער אונטער שוואַרצ׳עס קאָנטראָל. דער לאָזונג וועגן אַ פאָלקס־טעאַטער איז איבערגעשלאָסן געוואָרן אויף נייע רעלסן, און ס׳איז געבוירן געוואָרן דער רוף צו שאַפן אַן אַרבעטער־טעאַטער. פון אָט־דעם דריטטן לאָזונג איז מיט דער צייט אויסגעוואַקסן דער „אַרטעף״.

אָבער דאָס איז אַ קאַפּיטל פאַר זיך. דאָ ווילן מיר זיך אָפּשטעלן אויף דער גרונד־סיבה, וואָס האָט אוממעגלעך געמאַכט פאַר מאָריס שוואַרצ׳ן צו רעאַליזירן דעם וואונטש און דעם לאָזונג פון אַ קינסטלערישן פאָלקס־טעאַטער. ס׳איז קיין פראַגע ניט, אַז דער ענין האָט אים שטאַרק געאַרט. ער האָט געשפּירט, אַז די „בעסערע פּיעסע״, די קינסטלערישע אויס־פורעמונג פון דער פּיעסע און די סאַמע אידייע פון אַ קונסט־טעאַטער איז אַ געזעלשאַפטלעכער ענין. זיכער האָט ער געוואוסט, אַז אַ טעאַטער, וואָס אָריענטירט זיך אויף דער „ליטעראַרישער״ פּיעסע און אויף ווירדיגער סצענירונג, קאָן ניט אויסהאַלטן די קאָנקורענץ מיט די שונד־טעאַטערס און אַז ער מוז אָנקומען צו געזעלשאַפטלעכער שטיצע אין איין פאָרם אָדער אַ צווייטער. ממילא איז שוואַרץ געווען וואָך צו דער אידייע פון אַ פאָלקס־טעאַטער, פאַר וועלכן די יוניאָנס און אַנדערע געזעלשאַפטלעכע אָרגאַני־

זאַציעס זאָלן טראָגן די פולע אחריות. פון אַלע אידישע טעאַטער-אונטער־נעמער איז ער געווען דער איינציגער, וואָס האָט אי געהאַט אַ זין פאַר געזעלשאַפטלעכן טעאַטער, אי אַ רעכט צו מאָנען געזעלשאַפטלעכע שטיצע. מיט רעכט האָט ער זיך באַטראַכט ווי אַ טרעגער פון אַ געזעלשאַפטלעכער מיסיע, וואָס ער האָט אַזוי געלונגען זי אַ נאָמען געגעבן „אידישער קונסט־טעאַטער”. מיט רעכט האָט ער געפאָדערט, אַז דער עול פון דורכפירן אַט־די מיסיע זאָל פאַלן אויף די פּראָגרעסיווע, קולטור-עמפּינדלעכע כחות אין אידישן לעבן.

נאָר שוואַרץ דער געזעלשאַפטלעכער קולטור־טוער, דער בויער פון אַ געזעלשאַפטלעכער קולטור-אינסטיטוציע, האָט מיטגענומען פון דער אי־דישער טעאַטער־פּראַפּעסיע אין אַמעריקע איינעם פון די ערגסטע שטריכן אירע, די סיסטעם און די מידה פון „סטאַריזם”. וויפיל ער האָט ניט גע־פּרואווט, האָט ער בשום אופן ניט געקאָנט צונויפפּאַרן די שטרעבונג צו אַ געזעלשאַפטלעכן קונסט-טעאַטער מיט זיינע פּערזענלעכע שטרעבונגען און „אַמביציעס” פון אַ „סטאַר”.

די „סטאַר”-סיסטעם איז פון ענגלישן און אמעריקאַנער טעאַטער אַריבערגעפּלאַנצט געוואָרן אויף דער אידישער בינע, וואו זי האָט אָנ־גענומען פאָרמען, וואָס דעמאָראַליזירן דאָס גאַנצע טעאַטער־וועזן. דער טייטש פון „סטאַר” אויף בראָדוויי איז — דער הויפּט־אַקטיאָר אָדער אַקטריסע אין אַ פּיעסע. דער „סטאַר” ווערט צוגעקליבן לויט דער פּיעסע און לויט דער הויפּט־ראָל. די אונטערנעמונג הויבט זיך אָן מיט דער פּיעסע און ניט מיטן סטאַר. אין דער אויפפירונג פון דער פּיעסע האָט דער סטאַר אַ שטיקל דעה, אָבער בשום אופן ניט די גאַנצע דעה. דער רעזשיסאָר פירט די פּראָבן און גיט אַכטונג, אַז אַנדערע ראָליסטן זאָלן ניט בלויז „אונטערשפּילן” דעם „סטאַר”, נאָר טאַקע העלפן מאַכן די פאַר־שטעלונג אינטערעסאַנט, ווירקזאַם, גאַנץ. אויך אויף בראָדוויי איז די „סטאַר”-סיסטעם אַ שטערונג פאַר שעפערישער אַרבעט און פאַר סצענישער שלימות. אויף וויפיל די פּיעסע גופא און די אויפפירונג זיינען פאַרשפּיצט צו איין ראָל און צו איין שוישפּילער, ווערן ממילא פאַרנאַכלעסיגט אַנדערע ראָלן, און עס קאָן שוין קיין רייד ניט זיין וועגן אַ געהעריקן אַנסאַמבל. פונדעסטוועגן וועט קיין אונטערנעמער מיט געשמאַק ניט דערלאָזן, אַז אַן אויפפירונג זאָל פאַרקריפּלט ווערן צוליב די „אַמביציעס” פון דעם „סטאַר”. פאַרקערט, אונטערנעמער מיט אַ רעפּוטאַציע זוכן אויסצומיידן דעם פאַר־וואורף, אַז זייער פּיעסע האַלט זיך בלויז מיטן כח פון דעם „סטאַר”. ס'איז

אַ געוויינטלעכע דערשיינונג אויף בראָדוויי, אַז צו אַ באַרימטן הויפּט-שפּילער זאָלן צוגעקליבן ווערן ערשט-קלאַסיגע מיטשפּילער.

אין אידישן טעאַטער איז עס גאָר אַנדערש. די טעאַטער-אונטערנעמונג הויבט זיך אָן ניט מיט דער פּיעסע, נאָר מיטן „סטאַר". צום „סטאַר" ווערט שוין צוגעפּאַסט סיי די פּיעסע און סיי די טרופּע מיטשפּילער. מיט זעלטענע אויסנאַמען איז דער „סטאַר" אויך דער רעזשיסאָר, אויף וויפיל מען גיט זיך אין אידישן טעאַטער בכלל אָפּ מיט רעזשי. טאָמער איז דאָס ווייניג, איז דער „סטאַר" געוויינטלעך אַליין דער אונטערנעמער, אָדער ער האָט אַ היבשן חלק אין דעם געשעפט. ממילא האָט ער די גאַנצע דעה סיי אין אויסקלייבן די פּיעסע, סיי אין רעזשיסירן זי און סיי אין באַזעצן די ראָלן. און רעזשי אויף דער ערגערער אידישער בינע מיינט געוויינטלעך — צופּאַסן די סצענירונג צום „סטאַר" אַזוי, אַז ער זאָל זיך וואָס מער אַרויסזען אין דער פאָרשטעלונג. אויב עס זיינען דאָ סצענעס אָדער ראָלן, וואָס קאָנקורירן מיטן „סטאַר" און ציען „צופיל" אַפּלאָדיסמענטן פון עולם, וועט דער „סטאַר" זיך ניט קווינקלען אויסצושניידן אָדער אַרומפליקן אַזוינע סצענעס און ראָלן.

ס'וואָלט געווען אַ האַלבע צרה, ווען דער „סטאַר" וואָלט געהאַט די געהעריגע אַכטונג פאַר זיין פאַך. האָבן מיר אָבער קיין מזל ניט צו אונזערע „סטאַרס". מיט זעלטענע אויסנאַמען זיינען דאָס עגאָאיסטישע שוישפּילער מיט גאָר ניט קיין דינעם געשמאַק. ס'איז רעכט צו נעמען דעם עולם מיט וואָס עס לאָזט זיך נאָר: מיט „איבערשפּילן" די ראָל אָן אַ מאָס, מיט אויסרעזשיסירן פאַר זיך אַ ספּעקטאַקולערן אויפטריט (מאַכט אַ וואָרע, דער „סטאַר" קומט!), מיט פאַרן רייטענדיג אויף דער „מאָראַלישער פראַזע", וואָס קריגט פאַרטיגע אַפּלאָדיסמענטן, און אין ערגערן טעאַטער — מיט דעם פוילן וויץ, מיט דעם גראָביאַנישן קופּלעט, מיט פּאָרנאָגראַפישע צווידייטיגקייטן. פון אַזוינע שטאָפן און אַזוינע מאַנירן בויט דער „סטאַר" געוויינטלעך דעם „דערפאָלג" פון זיין ראָל און זיין פּיעסע.

די מידה פון „סטאַריזם" פאַרדאַרבט די גאַנצע טרופּע און די גאַנצע פאָרשטעלונג. אויב דער „סטאַר" סטאַרעט זיך בלויז פאַר זיך, פאַרוואָס זאָלן אַנדערע זיין אַנדערש? זוכט טאַקע יעדער שפּילער זיך אַרויסצורוקן אויף דעם חשבון פון די אַנדערע שפּילער און פון דער גאַנצער פּיעסע. די אַרבעט פון דעם רעזשיסאָר ווערט אָן אַרבעט פון איינטיילן „כיבודים" פאַר די באַזונדערע שפּילער. פון אַנסאַמבל-אַרבעט איז אָפּגערעדט. דער סאַמע באַגריף פון אַנסאַמבל-שפּיל פאַרט זיך ניט מיט דעם אידישן

„סטאַריזם". דאָ איז יעדערער פאַר זיך, און ס'איז בלויז אַ פראַגע פון אַריינכאַפּן וואָס מער פון די שיריים, וואָס דער „סטאַר" האָט איבערגעלאָזט פאַר די איבעריגע שפּילער.

אונטער אַזאַ סיסטעם איז ניט שייך צו באַזעצן ראָלן לויט די פיאיג־קייטן פון די שוישפּילער. עס גילט אַ ניט־געשריבענער געזעץ אין אידישן טעאַטער, אַז דער „סטאַר" שפּילט קיינמאָל ניט קיין אומסימפּאַטישע ראָל און אַז אויך אַזוינע ראָלן ווערן באַשטימט אַקטיאָרן פון דריבנעם קאַליבער. ממילא פילן זיך גוטע, פיאיגע שוישפּילער באַליידיגט, ווען מען טיילט זיי צו אַזוינע ראָלן.

די איבלען פון „סטאַריזם" און פון עגאָאיסטישן יאָגן־זיך נאָך פּער־זענלעכן דערפאָלג מיט וועלכע מיטלען עס לאָזט זיך נאָר, — דאָס זיינען די גרונדלאַגן פון אידישן שונד־טעאַטער. צו זיין גרויסן שאָדן האָט מאָריס שוואַרץ אַריבערגעטראָגן אַ־דעם מין „סטאַריזם" אין זיין קונסט־טעאַטער. אַליין דער הויפּט־שפּילער, דער רעזשיסאָר, דער אונטערנעמער, און גאַנץ אָפט — אויך דער דראַמאַטורג, האָט ער געהאַט די גאַנצע דעה סיי אין באַשטימען דעם רעפּערטואַר און סיי אין באַזעצן די ראָלן. עס גייט דאָ ניט אַריין אין אונזער אויפגאַבע צו געבן אַ כאַראַקטעריסטיק פון שוואַרצ'ן דעם שוישפּילער. זיכער איז ער איינער פון אונזערע בעסטע — אין פאָלקישע כאַראַקטער־ראָלן, אין שלום עליכמ'ס און הירשביינ'ס פּיעסן. אָבער שוואַרץ דער שוישפּילער האָט קיינמאָל ניט געהאַט איבער זיך קיין רעזשיסאָר, וואָס זאָל אים צופּאַסן צו די געהעריגע ראָלן, נאָר שטענדיג האָט ער זיך אַליין צוגעקליבן ראָלן, און מער אָפט ווי ניט האָט ער אויף זיך אָנגעמאָסטן ראָלן, וואָס זיינען לחלוטין ניט צוגעפּאַסט פאַר אים. און ניט בלויז ראָלן, נאָר אויך פּיעסן. דער גאַנצער רעפּערטואַר פון אידישן קונסט־טעאַטער איז געשטעלט געוואָרן אונטערן צייכן פון מאָריס שוואַרץ, דעם „אַמביציעזן" שוישפּילער. אין צענטער פון דער פּיעסע, ווי פון דער סצענישער אויפפירונג, האָט געמוזט שטיין מאָריס שוואַרץ, — אַניט איז פאַר דער פּיעסע קיין אָרט ניט געווען אויף דער בינע פון אידישן קונסט־טעאַטער. שוואַרצ'עס רעזשיסאָרישער חוש און פאַנטאַזיע זיינען זייער אָפט פאַרווענדט געוואָרן אויף אַ שעדלעכן אופן: אויסצורעזשיסירן פאַרן „סטאַר" אַ ספּעקטאַקולערע סצענע, אַנשטעלן אויף אים דעם פּראָזשעקטאָר און קאָנצענטרירן אויף אים די אויפמערקזאַמקייט פון די צושויער.

שוואַרץ דער טעאַטער־אונטערנעמער איז אָפטמאָל געשטאַנען אין שאַרפן ווידערשפּרוך מיט שוואַרצ'ן דעם אַקטיאָר און רעזשיסאָר. די

קאַסע־אינטערעסן האָבן אים באַוואויגן צו שטעלן פּיעסן, פון וועלכע ער אַליין האָט ניט געהאַלטן. און פאַרקערט: די קאַסע האָט זייער אָפט גע־ליטן פון די קאַפּריזן און „אַמביציעס״ פון שוואַרץ דעם רעזשיסאָר און „סטאַר״. נאָך אַ גוטן סעזאָן, ווען ער האָט געמאַכט אַ סך געלט, האָט ער אַריינגעזונקען אַ פאַרמעגן אין דער אויפפירונג פון „אָטעלאָ״, וואו אים האָט געלאָקט די ראָל פון יאַגאָ. ס׳האָט זיך באַקומען אַן אומגעלומפּערטע אויפפירונג און אַן אָפּערעטישער יאַגאָ. דער אידישער קונסט־טעאַטער איז פינאַנציעל שיר ניט חרוב געוואָרן פון אָט־דער איינער קאָסטלעכער אוואַנטיורע.

דער טעאַטער איז קינסטלעריש עטלעכע מאָל שיר ניט חרוב געוואָרן פון פונקט אַ פאַרקערטן אַוואַנטיוריזם: שטעלן „פּאָפּולערע״ ראָמאַנען אויף אַן אופן, וואָס זאָל קאָנען אויסקאָנקורירן די „פּראָדאַקשאַנס״ פון דעם שונד־טעאַטער. די תקופה פון דעם סצעניזירטן ראָמאַן איז די טרויעריגסטע אין דער געשיכטע פון פינף און צוואַנציג יאָר קונסט־טעאַטער.

ס׳איז ניט אָפּצושאַצן די גוטע אַרבעט, וואָס מאָריס שוואַרץ האָט אויפגעטאָן אין אָט־די פינף און צוואַנציג יאָר. ער האָט געבראַכט דעם אידישן צושויער צענדליגער דראַמאַטישע ווערק פון וועלט־רעפּערטואַר; ער האָט געשאַפן אַ בינע פאַר דער אידישער דראַמע; ער האָט אין זיינע ערשטע יאָרן אויסגעבילדעט אַן עולם און שטאַרק סטימולירט דעם אינ־טערעס פון עולם צו קינסטלערישן טעאַטער; ער האָט אין זיינע אויפ־פירונגען באַשעפטיגט אַ צאָל שושפּילער, וואָס האָבן זיך דערצויגן אויף זיין רעפּערטואַר און זיך דערוואָרבן אַ הויכע רעפּוטאַציע אַ דאַנק זייערע ראָלן אין זיינע פּיעסן (חנה אַפּעל, איזידאָר קעשיר, ציליע אַדלער, בערטאַ גערסטין, אַנאַטאָל ווינגראַדאָוו, די גערמאַנס, יודל דובינסקי, מיכל ראָזענ־בערג און אַנדערע, — שוין אָפּגערעדט פון מוני וויזענפריינד); ער האָט אויפגעפירט אָדער געלאָזט אַנדערע אויפפירן אויף זיין בינע אַ ריי מאָדערניסטישע ספּעקטאַקלען, וואָס האָבן געגעבן די אידישע צושויער כאָטש אַ שטיקל אָנונג וועגן דער מאָדערנער טעאַטער־קונסט; ער האָט באַשעפטיגט אַ צאָל אָריגינעלע שעפערישע דעקאָראַטאָרס, כאָרעאָגראַפן, מוזיקער און מעגלעך געמאַכט פאַר זיי צו באַרייכערן אונזער טעאַטער־קולטור; ער האָט די אַלע יאָרן אָפּגעהיט דאָס אידישע וואָרט און עס ניט געלאָזט פאַרוואַקסן אויף זיין בינע מיט דעם ווילד־גראָז פון דעם „פיפטי־פיפטי״־זשאַרגאָן, האַלב־אידיש און האַלב־ענגליש, וואָס געוועלטיגט אויף דער שונד־בינע.

גרויסע פאַרדינסטן, זייער גרויסע. אָבער איין זאַך האָט מאָריס שוואַרץ ניט באַוויזן צו שאַפן: ער האָט ניט געשאַפן קיין טעאַטער. דער אידישער קונסט־טעאַטער און מאָריס שוואַרץ — דאָס זיינען סינאָנימען. נעמט אוועק שוואַרצ'ן און ס'איז ניטאָ קיין אידישער קונסט־טעאַטער. ווען שוואַרץ ווערט ברוגז אויף זיין עולם און גייט אַוועק שפּילן אויף בראָדוויי איז — אויס קונסט־טעאַטער. ווען שוואַרצ'ן לוינט זיך ניט געשעפטלעך צו עפענען אַ נייעם סעזאָן, איז יענעם סעזאָן ניטאָ קיין קונסט־טעאַטער. ווען שוואַרץ לאָזט זיך אַרויס גאַסטראָלירן איבער דער וועלט, איז אין דער היים מער ניטאָ קיין קונסט־טעאַטער.

דאָס איז אפשר דאָס טראַגישסטע אין דער געשיכטע פון אידישן קונסט־טעאַטער און אין דער קאַריערע פון מאָריס שוואַרץ. אַזוי פיל יאָרן געאַרבעט — און זייער אָפט געאַרבעט שיין און שעפעריש — און ס'איז קיין שפּור ניט געבליבן. אויף שוואַרצ'ן איז ווי אָנגעמאָסטן דער לאַטיינישער שפּרוך, „אָמנעאַ מעאַ מעקום פּאָרטאָ", אַלץ וואָס איך פאַר־מאָג, טראָג איך מיט זיך. ער טראָגט אין זיך אַלע פאַרדינסטן, אַלע חסרונות, אַלע דערגרייכונגען און אַלע דורכפאַלן פון דעם אידישן קונסט־טעאַטער. אָבער אויסער אים איז גאָרנישט ניט פאַרבליבן. שוואַרץ האָט ניט געבויט, ער האָט געשפּילט אַ ראָלע. זיין טעאַטער האָט אויסגעפילט אַ וויכטיגע געזעלשאַפטלעכע פונקציע, אָבער קיין געזעלשאַפטלעכע אינ־סטיטוציע איז דאָס ניט געווען, ווייל שוואַרץ האָט ניט דערלאָזט דערצו.

אין די אַלע פינף און צוואַנציג יאָר האָט דער אידישער קונסט־טעאַטער פאַרנומען אַ פּריווילעגירטע פּאָזיציע אין דעם אידישן טעאַטער־וועזן. פון דער אַקטיאָרן־יוניאָן האָט שוואַרץ געקראָגן קאָנצעסיעס, וואָס קיין אַנדער טעאַטער־אונטערנעמער האָט זיי ניט געקאָנט קריגן. די שוישפּילער האָבן ביי אים געאַרבעט פאַר אַ קלענערן געהאַלט ווי מ'האָט געצאָלט אין אַנדערע טעאַטערס. די בענעפיט־אָרגאַניזאַציעס האָבן אים געצאָלט גרעסערע פּרייזן ווי מ'האָט גערעכנט אין אַנדערע טעאַטערס. די פּרעסע האָט דעם אידישן קונסט־טעאַטער און זיין דירעקטאָר אָפּגעגעבן מער פּלאַץ און מער פּרעסטיזש ווי אַלע איבעריגע טעאַטערס צוזאַמענגענומען. אומ־דירעקט איז דאָס געווען — אַ סובסידיע פאַרן אידישן קונסט־טעאַטער.

אָבער די אידישע געזעלשאַפטלעכקייט, וואָס האָט אַזוי פיל צוגעטראָגן צום מאַטעריעלן קיום און צום פּרעסטיזש פון אידישן קונסט־טעאַטער, האָט ניט געהאַט קיין שום קאָנטראָל איבער אים, קיין שום דעה אין זיינע פירונגען. ס'איז אַפילו ניט געווען דער געפיל, אַז דאָס איז בכלל אַ געזעל־

שאַפטלעכע אינסטיטוציע, צי אַ קולטור־אַנשטאַלט מיט אַן אָרגאַניזירטער, פּלאַנמעסיגער אַנפירונג. אַקטיאָרן פון דעם אידישן קונסט־טעאַטער האָבן זיך געהאַלטן אין איין בייטן, לויט דעם ווילן פון זיין דירעקטאָר. קיינער פון די שוישפּילער האָט דאָרט ניט געהאַט און ניט געקאָנט האָבן דעם געפיל, אַז ס׳איז אויך זיין טעאַטער, אַז ער איז אַ טייל פון אַ קינסטלער־קאָלעקטיוו און טראָגט צוגלייך מיט אַנדערע די אחריות פאַרן טעאַטער; ווייל קיינער איז ניט געווען זיכער, אַז שוואַרץ וועט אים איבער־אַ־יאָר נאָכאַמאָל אַנגאַזשירן. אָט־דאָס ניט דערלאָזן, אַז ס׳זאָל זיך אויסבילדן אַ פּערמאַנענטער און צונויפגעוואַקסענער שפּילער־קאָלעקטיוו, האָט ממילא אוממעגלעך געמאַכט צו בויען אַ פעסטן קולטור־בנין. אַזאַ קאָלעקטיוו איז געווען דורכאויס נויטיג, כדי דער טעאַטער זאָל האָבן אַ ממשות סיי ווי אַ פּערמאַנענטער טעאַטער און סיי ווי אַ געזעלשאַפטלעכע קולטור־אינסטיטוציע. מאָריס שוואַרץ האָט דאָס געשפּירט און האָט, אויף זיין שטייגער, געפּרוּווט אָנהאַלטן אַ שטענדיגע גרופּע שפּילער. ער האָט אָבער ניט געקאָנט באַוויזן ביידע זאַכן צוזאַמען: אי שאַפן אַ שפּילער־קאָלעקטיוו, אי אָנהאַלטן זיין פּאָזיציע פון „סטאַר", רעזשיסאָר, דירעקטאָר, געשעפט־אונטערנעמער. ממילא האָט ער מקריב געווען דעם קאָלעקטיוו. דער „סטאַר" אין אים האָט גאָר ניט געקאָנט צולאָזן דעם געדאַנק, אַז דער אידישער קונסט־טעאַטער זאָל ווען עס איז, אונטער וועלכע ס׳איז אומ־שטענדן זיך קאָנען באַגיין אָן מאָריס שוואַרץ׳ן. און דערפאַר טאַקע האָט ער ניט געבויט קיין טעאַטער, נאָר אויפגעפירט פּיעסן און געשפּילט ראָלן.

און דאָך האָט שוואַרץ עפּעס בייגעטראָגן צו דער אויסקריטאַליזירונג פון אַ מין חברותא קונסט־ריטער צווישן די אידישע שוישפּילער. יאָ אַנגאַזשירט צי ניט, האָבן אַ סך שוישפּילער געפילט, אַז זיי זיינען באַרופן צו שפּילן דוקא אין קונסט־טעאַטער און אַז זיי געהערן צו דער טרופּע זיינער, ווען אַפילו זיי שפּילן דאָרט ניט. אין די ערשטע יאָרן האָט שוואַרץ צוזאַמענגעשטעלט זיינע טרופּעס הויפּטזאַכלעך פון אָט־די „באַרופענע" שוישפּילער, פון די אַקטיאָרן און אַקטריסעס מיט אַ שטרעבונג צו שפּילן „בעסערן" טעאַטער. דאָס איז בשום אופן ניט געווען קיין שפּילער־קאָלעקטיוו, נאָר אַ מין פּערמאַנענטער רעזערוו. די לעצטע יאָרן האָט שוואַרץ אָנגעהויבן באַציען זיינע שפּילער ניט דוקא פון אָט־דעם רעזערוו, נאָר פון אַקטיאָרישן מאַרק בכלל. ס׳האָט זיך אין אַ גרויסער מאָס אויס־געוועפּט דער צויבער פון שוואַרץ׳עס פירמע, און אַקטיאָרן רייסן זיך שוין ניט אַזוי ווי אַמאָל אַנגאַזשירט צו ווערן אין אידישן קונסט־טעאַטער,

— בפרט נאָך, אַז מאַטעריעל קריגן זיי בעסערע באַדינגונגען און מער גינסטיגע אויסזיכטן פאַר אַ פולן סעזאָן אין אַנדערע טעאַטערס. פונדעסט־וועגן איז דער פרעסטיזש פון דעם אידישן קונסט־טעאַטער נאָך גענוג גרויס צווישן שוישפּילער, אַז זיי זאָלן היבשלעך „אַרונטערלאָזן פון פּרייז", אַבי נאָר צו זיין אין דער טרופּע פון יענעם טעאַטער.

ס'וואָלט אָבער געווען אַן אומרעכט צו וואַרפן אויף שוואַרצ'ן די גאַנצע שולד פאַר זיין „סטאַריזם" און פאַר דער איין־פּערזאָניגקייט פון זיין טעאַטער. ניט שוואַרץ האָט געשאַפן דעם „סטאַריזם" און ניט שוואַרץ איז בכח איינער אַליין אים אָפּצושאַפן. די אינסטיטוציע פון „סטאַריזם" איז אַן אויסדרוק פון דער אומזיכערקייט, דער אומשטאַנדהאַפטיגקייט פון דעם טעאַטער־וועזן. אין אַ קאָנקורענץ פון יעדן געגן אַלעמען, זוכט יעדער איינער צו באַפעסטיגן קודם כל זיין אייגענע פּאָזיציע. דאָרט אָבער וואו ס'איז דאָ דער געפיל, אַז מען שטייט מיטביידע פיס אויף אַ פעסטן באָדן, איז ממילא ניט נויטיג צו באַוואָרענען זיך פון אומגעריכטע קאָנקורענטן דורך דער שוץ־פעסטונג פון „סטאַריזם", דורך „בויען" פּערזענלעכע רעקלאַמע און קולטיווירן די אינסטיטוציע פון דעם „סטאַר־מענעדזשער".

די צערודערונג אין דעם אידישן טעאַטער־וועזן איז אי אַ רעזולטאַט פון דעם „סטאַריזם", אי איינע פון די סיבות פון „סטאַריזם". זאָל די געזעלשאַפטלעכע פאַרהעלטעניש צווישן די אידישע טעאַטערס און די „בענעפיט"־אָרגאַניזאַציעס אָפּגעשטעלט ווערן אויף אַ פונדאַמענט פון געגנזייטיגער אחריות, און ס'וועט מעגלעך זיין, אויב ניט מיטאַמאָל איז ביסלעכווייז, צו סקאַסירן די „סטאַר"־סיסטעם.

אין דער ערשטער ריי וואָלט אַט־די סיסטעם באַדאַרפט סקאַסירט ווערן אין אידישן קונסט־טעאַטער, ווייל דאָרט איז זי אַ גרויסע שטערונג. און אָפּשאַפן די „סטאַר"־סיסטעם אין יענעם טעאַטער הייסט ניט — באַזייטיגן שוואַרצ'ן. בשום אופן ניט. ער איז איינער פון די שעפערישסטע טעאַט־ראַלן, וואָס מיר פאַרמאָגן. זיין ענערגיע, זיין פאַנטאַזיע, זיין אונטער־נעמערישקייט, זיין רייכע דערפאַרונג, — שוין אָפּגערעדט פון זיין אַקטיאָרישער און רעזשיסאָרישער פייאיגקייט, — באַרעכטיגן אים צו אַ פירנדיגן אָרט אין דער פּראָפעסיע.

נאָר ווי געזאָגט, וועט שוואַרץ אַליין דעם „סטאַריזם" אין זיין טעאַטער ניט אָפּשאַפן. די אידישע אינטעליגענץ, — די פּרעסע, די שרייבער־אָרגאַניזאַציעס, די צענטראַלע קערפּערשאַפטן צו וועלכע עס געהערן דאָס רוב „בענעפיט"־אָרגאַניזאַציעס, און די אַקטיאָרן־יוניאָן, — אַלע צוזאַמען

קאָנען זיי קומען דעם אידישן קונסט־טעאַטער צוהילף דורך באַפעסטיגן זיין מאַטעריעלע באַזע און גאַראַנטירן זיין עקזיסטענץ. דעמאָלט וועט מעגלעך זיין צו מאָנען ביי שוואַרצ׳ן, אַז ער זאָל מאַכן אַ סוף צו דער שעדלעכער, פאַרדאַרבנדיגער איין־פּערזיאָניגקייט פון זיין טעאַטער, און דעמאָלט ערשט וועט שוואַרץ קאָנען שפּילן אַ פּאָזיטיווע, געזונטע ראָלע ווי אַן אָנפירער פון דעם אידישן קונסט־טעאַטער צוזאַמען מיט אַ קאָלעגיום קאָמפּעטענטע און אחריות׳דיגע טעאַטראַלן, קולטור־טוער און געזעלשאַפט־לעכע פאָרשטייער.

דער וועג פון אַרטעף

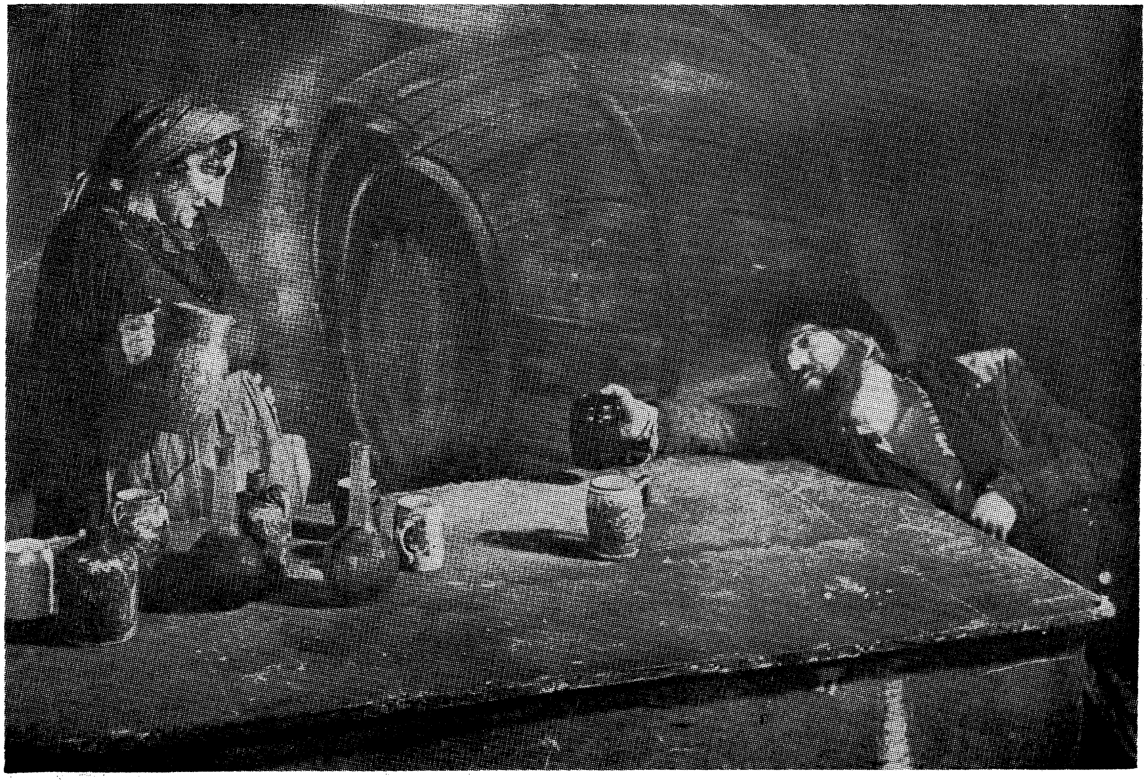
די קרוינונג פון דער צווייטער „גאָלדענער עפּאָכע״. — דער לאָזונג: פּראָלעטאַרישער טעאַטער. — די ערשטע טריט. — דער „אַקטועלער״ רעפּערטואַר. — בענאָ שניידער, רעזשיסאָר. — דער אַרטעף־קאָלעקטיוו. — די אַרטעף־אידייע לעבט.

די וואָס ווייסן ניט, דאַרפן דאָס וויסן, אַז דער שרייבער האָט זיך אַקטיוו באַטייליגט סיי אין דער גרינדונג פון דעם אַרטעף און סיי אין זיין קינסט־לערישער לייטונג ביז אַן ערך 1936. ממילא קאָן מען דערוואַרטן, אַז אָט־די באַטראַכטונג פון דעם וועג, וואָס דער אַרטעף האָט דורכגעמאַכט, זאָל זיין אָנגעהויכט מיט אַ גייסט פון „פּאַרטייאישקייט״. דאָס הייסט אָבער ניט, אַז דאָ ווערט געמאַכט אַ פּאַרזוך צו פאַרגלעטן די פעלערן פון יענעם טעאַטער אָדער „אויסצופּיינען״ זיך מיט זיינע אויפטועך. ניין, די כוונה איז צו אונטערזוכן דעם אַרטעף און פעסטשטעלן דאָס פּאָזיטיווע און נעגאַטיווע אין זיין אַרבעט. ס׳איז זעלבסטפאַרשטענדלעך, אַז אויף דעם שרייבער נעמט זיך אַן זיין חלק פון דער קריטיק, וואָס ווערט דאָ אויסגעדריקט בנוגע דעם אַרטעף. פון דער אַנדערער זייט געהערן די גרויסע דערגרייכונגען פון אַרטעף אינגאַנצן צו זיין שפּילער־קאָלעקטיוו, זיין הויפּט־רעזשיסאָר, זיין מאָלער און — זיין עולם.

דער אַרטעף האָט זיך אויפגעלייזט. זיין שוישפּילער־באַשטאַנד איז צעזייט און צעשפּרייט. עטלעכע שפּילער זיינען פּראָפעסיאָנאַליזירט און זיינען אַריינגעטראָטן אין דער אידישער אַקטיאָרן־יוניאָן (מיכל גאָלדשטיין, ישראל וועליטשאַנסקי, דוד אָפּאַטאָשו). דזשולס דאַסין איז אַן אָנגעזעענער רעזשיסאָר אין האָליוואוד. אַנדערע פאַרנעמען אַן אָרט אויף דער קאָנ־

צערט־פּלאַטפאָרם (אַמעליאַ באַבאַד, גאָלדע ראָזלער, לובאַ רימער, מאיר אייזנבערג, חיים בריסמאַן, הערשל גענדל, לייב פריליך, מרדכי שניידער־מאַן). די איבעריקע האָבן אינגאַנצן פאַרלאָזן די בינע און טרעטן אַרויס וועז־ניט־ווען אין איינמאָליקע ספּעקטאַקלען אָדער ביי ספּעציעלע גע־לעגנהייטן.

אָבער דער אַרטעף איז ניט אויפגעלייזט, ווייל דער אַרטעף איז ניט בלויז דער נאָמען פון אַ ליקווידירטער טעאַטער־אונטערנעמונג, נאָר אַ לאָזונג און אַ וועלט־אַנשויאונג. דאָ האָט פּאַסירט פּונקט דאָס פאַרקערטע ווי מיטן אידישן קונסט־טעאַטער. מאָריס שוואַרץ האָט געשאַפן אַן אייך־פּערזאָניקע אינסטיטוציע, אַ מאָריס שוואַרץ טעאַטער. אַז ס'איז ניטאָ שוואַרץ, איז ניטאָ קיין קונסט־טעאַטער. און אַפילו מיט שוואַרצ'ן איז ניטאָ קיין אָרגאַניש־צונויפגעוואַקסענער טעאַטער, נאָר אַ סעזאָן־דערשיינונג, אַ צופעליקע פּיעסע, מיט אַ צופעליקער טרופּע, מיט אַ צופעליקן עולם. דער אַרטעף ווידער איז געבליבן ווי אַ פּלאַן, ווי אַ סיסטעם, ווי אַ באַזונדערער טיפּ פאַרהעלטעניש צווישן טעאַטער און אוידיטאָריע. אין די פּראָגרעסיווע קולטור־קרייזן רעדט מען נאָך אַלץ וועגן אַרטעף ווי וועגן עפּעס אַ ממשות־דיקער, באַשטייענדיקער אינסטיטוציע, און די אויפלייזונג פון דעם אַרטעף ווערט באַטראַכט ווי עפּעס אַ פאַרדריסלעכער איבעררייס, וואָס אָט־אָט וועט ער זיך ענדיקן. אַזאַ שפּירונג וועגן אַרטעף האָבן סיי זיינע געוועזענע שוישפּילער און סיי זיינע געוועזענע צושויער און „פּאַטריאָטן". די באַ־צייכענונג „אַרטעף־קינסטלער", צי „אַרטעף־שוישפּילער", צי גאָר „אַר־טעפניק" איז נאָך אַלץ אַ קוראַנטער ערן־טיטל, וואָס דער עולם נעמט אויף מיט ליבע און די געוועזענע אַרטעף־מיטגלידער טראָגן מיט שטאָלץ און אחריות. אַפילו די וואָס זיינען כמעט אינגאַנצן אַרויסגעפאַלן פון דער פּראָפעסיע, רופן צו זיך אַרויס אַ באַזונדערן רעספּעקט אין זייער סביבה אין דעם זכות פון זייער אַמאָליקער פאַרבינדונג מיטן אַרטעף. זיי זיינען געוואָרן אויס שוישפּילער, אָבער זיי זיינען פאַרבליבן „אַרטעפניקעס", ריטער פון אַ קונסט־אָרדן, טרעגער פון אַ קולטור־מיסיע. ווי אַ צוגאָב צו די פריער־דערמאָנטע „אַרטעפניקעס" זאָלן דאָ פאַרצייכנט ווערן די נעמען פון אָט־די פּאַסיווע רעזערוויסטן פון אַ צוקונפטיקן אַרטעף, אָדער אַן אַרטעף־אַרטיקן טעאַטער: שלמה אייזיקאָוו, שלמה אַניספעלד, הערשל בענדער, סאָניאַ בראָנפעלד, יעקב גאָסטינסקי, דינאַ דרוט, אברהם האָראָוויץ, אברהם הירשביין, שרה זילבערבערג, טינאַ טאָדרינאָ, פרידאַ לאָו, סאָל לעווין, יחיאל לעווינשטיין, חיים שלמה נאַגאַשיבער, משה

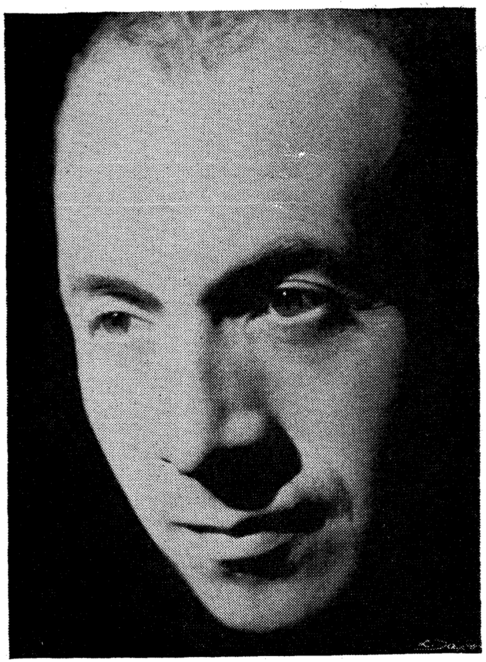


אַ סצענע פון „רעקרוטן" אין אַרטעף

אויפן בילד: משה פרידמאַן און ליובאַ רימער. רעזשיסאָר — בענאָ שניידער; מאַלער — מ. זאָלאָטאַראָף

כאָרעאָגראַפן ביים אידישן טעאַטער אין אַמעריקע

ליליען שאַפּיראָ



בנימין צמח

האָבן אויפגעפירט אידישע טענץ אין אַ צאָל ספּעקטאַקלען אין אַרטעף, אין אידישן קונסט-טעאַטער און אין אַנדערע טעאַטערס; אויך — מיטן פּרייהייט געזאַנג-פאַראיין [צמח'ס „בנימין דער דריטער" און „נייע פעלדער"; ליליען שאַפּיראָ'ס „אַ בונט מיט אַ סטאַטשקע" און „צוויי ברידער"].

פרידמאַן, אהרן קאָהן, משה קוירש, הערשל ראָזען, א. שאַפּירא, מיכל שעף, חנה שפינער, דוד האָלץ, ס. קולמאַן, ליובאַ אייזענבערג, כייקע קרעמער און אַ צאָל פון די שפּעטערדיקע סטודיסטן, ווי דזשייקאָבס, לאָלאַ אַדלער, זעלדע לערנער, א. סענדאָרף, ב. גווירצמאַן.

דער אַרטעף איז געקומען ווי די קרוינונג פון דער צווייטער „גאָל־דענער עפּאָכע" פון דעם אידישן טעאַטער אין אַמעריקע. זיין ערשטן אַרויסטריט האָט ער געמאַכט אין 1928 מיט אַ טרופּע יונגע מענטשן נאָר־וואָס פון דער סטודיע אַרויס. אָבער מיט צען יאָר שפּעטער איז דער נאָמען פון יענעם טעאַטער שוין געווען באַקאַנט ניט בלויז אין דער אידישער סביבה, נאָר אין די ברייטע אַמעריקאַנער קונסט־קרייזן און אויך אין אייראָפּע.

אין די יאָרן ווען דער אַרטעף האָט געשפּילט איז ניו יאָרק געווען דער פּאַראַד־פּלאַץ פון דעם מאָדערנעם טעאַטער. שוין אָפּגערעדט פון אייגנאַרטיגע אַמעריקאַנער אויפפירונגען — און אַזעלכע זיינען געווען אַ סך — האָבן מיר דאָ געזען דעם אומפאַרגלייכלעכן מאָסקווער קונסט־טעאַטער, ריינהאַרדטס טרופּע אין אַ ריי גלענצנדיגע ספּעקטאַקלען, דעם סינטעטישן טעאַטער פון נעמיראָוויטש־דאַנטשענקאָ, די „הבימה", די עבי פּלעיערס פון אירלאַנד, מעי לאַן פאַנגס כינעזישן טעאַטער. מיר האָבן אויך געזען אַ צאָל גלענצנדיגע פאַרשטעלונגען פון באַרימטע גאַסטראָליאָרן פון אויסלאַנד, סיי שוישפּילער און סיי רעזשיסאָרן. יעדער סטיל, יעדע ריכטונג פון דעם מאָדערנעם טעאַטער איז אויף דער אומאויפהערלעכער אויסשטעלונג פון אַלוועלטלעכן טעאַטער דאָ געווען פאַרטראָטן מיט איין עקזעמפּליאַר אָדער עטלעכע.

דער יאָר־צענדליג האָט אויך געזען דעם אויפבלי און דעם אונטער־גאַנג פון אַ ריי עקספּערימענטאַלע אונטערנעמונגען אויפן טעאַטער־געביט. עס איז אויפגעלויכטן און פאַרלאָשן געוואָרן דער עקספּרעסיאָניסטישער טעאַטער, וואָס האָט דאָ געשאַפן אַ צאָל מערקווירדיגע אויפפירונגען: לאָסאָנ'ס „פּראָסעשאָנאַל" אין גילד טעאַטער, פּאַראַגאָ'ס „פינוהיל" אין נעיבאָרהוד פּלעיהאַוז, קאָנאָלי'ס „בעגאַר אָן האָרסבעק" אויף בראָדוויי. באַשע'ס „סענטיוריס" און מייקל גאָלד'ס „האָבאָקען בליוז" אין „ניו פּלעיראַיטס טעאַטער" א. אַז. וו. דער רעוואָלוציאָנערער אַגיט־פּראָפּ טעאַטער האָט אונז געגעבן „ניוסבאָי" און „וועיטינג פאָר לעפטי"; דער רעוואָלוציאָנערער רעאַליסטישער טעאַטער — „סטיוועדאָר" אין דער אויפפירונג פון „טיעיטער יוניאָן" און „די יאָנג גאָ פוירסט" אין דער אויפ־

פירונג פון „טיעיטער אָוו עקשאָן". די זעלביגע „טיעיטער־יוניאָן" האָט דאָ געוויזן די ברעכט־אייזלער ווערסיע פון גאָרקי'ס „מוטער", וואָס האָט געזאָלט זיין אַ כאַראַקטעריסטישער מוסטער פון דעם אַזוי־גערופענעם עפּישן טעאַטער, דעם טעאַטער פון „לערן־שטיקער". דער גרופּ־טעאַטער האָט אויפגעפירט דרייזער'ס „אַמעריקען טראַדזשעדי" לויט פּיסקאַטאָר'ס באַאַרבעטונג און אויך אין דעם גייסט און סטיל פון דעם „עפּישן" טעאַטער.

יעדע גאַסט־טרופּע, יעדע אויפפירונג באַזונדער, יעדע אַמעריקאַנער גרופּע אין איר צייט האָט געהאַט גרויס אָנזען אין דער טעאַטער־וועלט. הויכע מייסטערשאַפט פון איין זייט, דרייסטע עקספּערימענטאַציע מיט שטויננענדיגע רעזולטאַטן פון דער אַנדערער — דאָס זיינען געווען די כאַראַקטער־שטריכן פון דעם יאָרצענדליג אויף דעם געביט פון מאָדערנעם שעפערישן טעאַטער.

אָבער מערקווירדיג: מיט דער אויסנאַם פון מאָסקווער קונסט־טעאַטער און פון נעמיראָוויטש־דאַנטשענקאָ'ס אָפּערעטישן טעאַטער, וואָס האָבן דאָ איבערגעלאָזט טיפע שפּורן, האָט דער פּאַראַד פון מייסטערס און עקספּערימענטאַטאָרישע גרופּן כמעט ווי נישט באַווירקט דעם היגן טעאַטער. די אויסשטעלונג איז געקומען און פאַרשוואונדן. די נאָוואַטאָרישע גרופּן און סטילן האָבן אויפגעשפּראָצט און זיינען פאַר־וועלקט געוואָרן און — געבליבן איז דער אַרטעף ווי דער איינציגער מאָדערנער טעאַטער מיט אַן אייגענעם און באַשטייענדיגן סטיל. דער אַרטעף מיט זיין כאַראַקטעריסטישן סטיל איז געוואָרן אַ שם־דבר אין די אינטע־ליגענטע קרייזן. אויך ענגליש־רעדנדיגע אידן און ניט־אידן האָבן גע־וואוסט, אַז אַן אַרטעף־פאַרשטעלונג איז אינטערעסאַנט און פאַרוויילעריש, ווען אַפילו מען פאַרשטייט נישט די אידישע שפּראַך.

וואָס־זשע איז דאָס פאַר אַ צייכן, וואָס האָט געצייכנט דעם אַרטעף ווי אַן אייגנאַרטיגן טעאַטער? אין וואָס איז באַשטאַנען דער ספּעציפישער אַרטעף־סטיל? ווי אַזוי איז פון אַ גרופּע אַמאַטאָרן אויסגעוואַקסן אַ קרעפטיגער און שעפערישער שפילער־קאָלעקטיוו?

דער אַרטעף (דעמאָלט — „אַרבעטער טעאַטער פאַרבאַנד") איז גע־גרינדעט געוואָרן אויף די חורבות פון דעם „פאָלקס־פאַרבאַנד פאַר קונסט־טעאַטער", די אָרגאַניזאַציע, וואָס האָט געדאַרפט דינען ווי אַן אָנשפּאַר פאַר דעם אידישן קונסט־טעאַטער, מיט מאָריס שוואַרצ'ן בראש. די דאָזיגע אָרגאַניזאַציע האָט באַמינעל פאַרטראָטן ברייטע מאַסן אידישע אַרבעטער און קולטורעלע מיטל־קלאַס שיכטן. זי האָט פאַרטראָטן די

דאָזיגע שיכטן אויך אין איר באַציאונג צו קונסט בכלל, צום קונסט־טעאַטער בפרט. ס׳איז נישט געגאַנגען ווייטער ווי די צעטיילונג אויף „קונסט“ און „שונד“, און פון „קונסט“ האָט מען געפאָדערט נישט מער ווי אַנשטענדיגע ליטעראַטור. האָט אַ פּיעסע אויסגעהאַלטן די ליטעראַרישע פּראָבע, איז דאָס ממילא געווען קונסט, און דער קונסט־טעאַטער, וואָס האָט אויפגעפירט די פּיעסע, איז ממילא געווען באַרעכטיגט צו דער סובסידיע און צו די גייסטיגע צינזן אין דער פאָרם פון באַוואונדערונג, טיפן דרך־ארץ, כמעט פאַרכטיגקייט, וואָס מ׳האָט צו אים אַרויסגעוויזן. אַזוינע ענינים ווי טעאַטראַלישע פאָרמען, סטילן, רעזשיסאָרישע מעטאָדן האָבן כמעט ווי נישט באַשעפטיגט די חסידים פון „קונסט“. ס׳איז אפשר געווען אינטערעסאַנט צו לייענען, וואָס דער אָדער יענער קריטיקער האָט וועגן דעם צו זאָגן, נאָר אַנטקעגן דעם גרויסן עיקר פון „ליטעראַטור“ זיינען די אַלע פּליטערלעך געווען נישט וויכטיג. די קונסט־חסידים האָבן מקבל געווען באהבה אַלץ וואָס מ׳האָט זיי אונטערגעטראָגן אין קונסט־טעאַטער. זיי האָבן געפילט, אַז ס׳איז אַ מין חוב צו באַוואונדערן אַלץ, וואָס מ׳האָט געשפּילט אין קונסט־טעאַטער, און אויב אימיצער האָט זיך געלאַנגווײלט ביי שוואַרצ׳ן, איז עס זיכער געווען ניט שוואַרצ׳עס שולד, נאָר די שולד און די שאַנד פון דעם געלאַנגווײלטן, וואָס איז נישט מסוגל געווען אויפצונעמען די ריינע קונסט און פון איר הנאה האָבן מיט דער העכערער הנאה. אויב אין די שונד־טעאַטערס האָבן די צושויער אויפגענומען מיט תמימות אַלץ, וואָס ס׳האָט זיך אָפּגעטאָן אויף דער בינע, און אָרענטלעך רעאַגירט דערויף, איז אָבער אין קונסט־טעאַטער אָט־די תמימות און אָרענטלעכער אָפּרוף אין אַ גרויסער מאָס פאַרלאָרן געגאַנגען, און דער עולם האָט „געגנאָסן“ פון דער קונסט נישט אַזוי אויס געטנוס, ווי אויס מורא. דער קונסט־טעאַטער האָט אויסגעבילדעט אַן אייגענע קאַדרע באַאיווע „קונסט־פּאַטריאָטן“, און דער „פאָלקס־פאַרבאַנד פאַר קונסט־טעאַטער“ איז אייגנטלעך געווען אַן אויסדרוק פון דער ניט־דיסקרימינירנדיגער קונסט־פאַרכטיגקייט פון אָט־די „פּאַטריאָטן“.

פון דער אַנדערער זייט איז אין די רעוואָלוציאָנערע אַרבעטער־קרייזן און צווישן דער אידישער אינטעליגענץ רייף געוואָרן אַן אומצופרידנקייט מיט דעם דאָזיגן קוק אויף טעאַטער־קונסט בכלל און מיט דעם אידישן קונסט־טעאַטער בפרט.

דער טעאַטער־באַוואוסטזיין פון די אינטעליגענטע אידישע אַרבעטער איז אויסגעוואַקסן. עס זיינען געוואָרפן געוואָרן באַשטימטע לאָזונגען, וואָס

האָבן געהאַט צו טאָן מיט טעאַטער־וועזן. מ׳האָט דערהערט, אַז אין די ניט־געצייכנטע רוימען פון דער טעאַטער־קונסט דאַרף מען האָבן עפּעס אַ קאָמפּאַס, וואָס זאָל ווייזן וואוהין מ׳גייט, וואָס זאָל וואָרענען וואוהין ניט צו גיין. מ׳האָט דערהערט וועגן אַלטער טעאַטער־קונסט און מאָדערנער, מ׳האָט דערפילט, אַז ערגעץ איז צעשטערט געוואָרן דער באַלאַנס צווישן דעם קונסט־טעאַטער און דעם ברייטערן לעבן. דאָס לעבן האָט געצויגן אין איין זייט, צו וועלט־ברויזעניש, צו רעוואָלוציע, צו סאָוועטן־פאַרבאַנד, צו קאָלעקטיוון באַוואוסטזיין און קאָלעקטיווער אַקציע, און דער טעאַטער האָט זיך נאָך אַלץ געפּאָרעט מיט אַמאָליגע אידיליעס, מיט חסידישע לעגענדעס, מיט סתם שיינע מעשה׳לעך פון נישט־געשטויגן און נישט־געפלויגן, אָדער מיט דער רוטין פון באַלעבאַטישן לעבנס־שטייגער, מיט דער פאַמיליען־דראַמע, מיט דער ער־און־זי פּראָבלעם. די מער עמפּינד־לעכע פון דער אַרבעטער־אינטעליגענץ האָבן דערשפּירט, אַז דער אידישער קונסט־טעאַטער איז אין עצם אַן אָפּגעשטאַנענער טעאַטער, וואָס פּיעשטשעט די נאַציאָנאַליסטישע סענטימענטן פון דער אידישער בורזשואַזיע, וואָס גלאָריפיצירט דעם עבר, וואָס אָפּערירט ס׳רוב מיט דער דראַמע פון דעם יחיד, און מיידט אויס, אַזוי ווי מיט אַ כיוון, די דראַמע פון קאָלעקטיוון שטורעם־און־דראַנג.

אָפּגעזען פון די אַלע אידייאישע אויסזעצונגען, האָט דער אידישער קונסט־טעאַטער אויפגעהערט צו באַפרידיקן די פאָדערונגען פון זיינע אינטעליגענטערע קליענטן אויף דעם ריין־טעאַטראַלישן געביט. אויך דאָ איז דער באַגריף „טעאַטער־קונסט" אין אַ גרויסער מאָס דיפערענצירט געוואָרן, אויך דאָ זיינען אויפגעשוואומען נייע קריטעריען. מ׳האָט אין דער היגער פּרעסע אַ היבש ביסל געשריבן וועגן די טעאַטער־אויפטוען אין סאָוועטן־פאַרבאַנד, מ׳האָט זיך אָנגעהויבן נעענטער צוקוקן צו די נאָוואַטאָרישע אויפטוען אויף דער וועלטלעכער בינע, מ׳האָט אָנגעהויבן אונטערשטרייכן דעם מאָמענט פון רעזשי און אויסשטאַטונג אין טעאַטער, מ׳האָט שוין אַסימילירט דעם געדאַנק, אַז טעאַטער איז נישט דווקא ליטע־ראַטור מיט לעבעדיגע אילוסטראַציעס, נאָר עס איז אַ קונסט מיט אַן אייגענעם לשון, מיט אייגענע נאָרמען, מיט אַן אייגענער גאַנצקייט. אַנטקעגן אַט דעם אויסגעברייטערטן טעאַטער־באַוואוסטזיין האָט דער אידישער קונסט־טעאַטער אויסגעזען אַלט, אָפּגעשטאַנען און אין עצם אום־טעאַטראַליש.

דער אַרטעף איז געשאַפן געוואָרן ווי אַן ענטפער אויף די אַלע ספקות

בנוגע דעם אידישן קונסט־טעאַטער און די זוכענישן פון נייעם, סאָציאַלן אינהאַלט און נייע שעפערישע פאָרמען אויף דער בינע. נאָך איידער די אָרגאַניזאַציע האָט געוויזן אַ מוסטער פון דעם נייעם מין טעאַטער, האָט זי שוין געהאַט אַ פּראָגראַם, אַ מיסיע און אַ באַשטימטע פאַרפליכטונג צו דער צוקונפטיגער אוידיטאָריע: שאַפן אַ פּראָלעטאַרישן טעאַטער, וואָס זאָל לויט זיין רעפּערטואַר זיין איינאַטעמדיג מיט דער צייט בכלל און מיט דער רעוואָלוציאָנערער באַוועגונג בפרט, און וואָס זאָל לויט זיינע פאָרמען זיין איינאַטעמדיג מיט די מאָדערנע שטרעמונגען אין דער טעאַטער־קונסט. די איינשטעלונג, אַז טעאַטער קאָן נישט און טאָר נישט שטיין אָן דער זייט פון די סאָציאַלע געראודערס, נאָר מוז אַליין ווערן אַ צד און אַ געצייג אין די סאָציאַלע קאַמפן, איז אָנגענומען געוואָרן ווי איינער פון די אידעאָלאָגישע ווינקל־שטיינער פון דעם פּראָלעטאַרישן טעאַטער. עס איז אָבער אויף דער עסטעטישער זייט גלייכצייטיג אָנגענומען געוואָרן די איינשטעלונג, אַז אַ פּראָלעטאַרישער טעאַטער מוז דווקא זיין מאָדערניסטיש און זיך פאַרגעבן מיט דער זוכעניש פון נייע פאָרמען און אויסדרוק־מיטלען. אויף דער עסטעטישער זייט האָט, הייסט עס, דער פּראָלעטאַרישער טעאַטער געזאָלט האָבן אַ געמיינשאַפטלעכע באַזע, לכל הפחות — אַ באַריר־פּונקט מיט דער אידישער אינטעליגענץ און די ניט־פּראָלעטאַרישע שיכטן בכלל, וואָס האָבן אָנגעהויבן שטעלן נייע עסטעטישע פאָדערונגען צום אידישן טעאַטער.

דערביי איז געווען נאָך אַ וויכטיגער מאָמענט: דער אַרטעף האָט איבערגענומען, אויב ניט דעם בוכשטעבלעכן לאָזונג, איז די אידייע פון אַ פאָלקס־טעאַטער, וואָס האָט פריער באַזעלט דעם „פאָלקס־פאַרבאַנד פאַר קונסט־טעאַטער". די נייע טעאַטער־באַוועגונג האָט שטאַרק באַטאָנט אָט־דעם מאָמענט פון אַ געזעלשאַפטלעכן טעאַטער, וואָס זאָל זיין פריי פון קאָמערציאַליזם און פּריוואַטן געשעפטלעכן קאָנטראָל.

עס איז פאַר קיינעם קיין סוד נישט, אַז אידייאיש איז דער אַרטעף פון אָנהויב געשטאַנען אונטער דער השפעה פון דער רעוואָלוציאָנערער באַוועגונג. פאָרשטייער פון יענער באַוועגונג האָבן אויף זיך גענומען די אחריות סיי פאַר דער אידעאָלאָגישער און סיי פאַר דער עסטעטישער גע־שטאַלטונג פון דעם פּראָלעטאַרישן טעאַטער. האָבן זיי געהאַט אַ געבויטע, אַ קאָנקרעטע פאָרשטעלונג וועגן דעם צוקונפטיגן אַרבעטער־טעאַטער? האָבן זיי אין פאָראויס אָנגעצייכנט דעם וועג פון אַזאַ טעאַטער אויף זיין פאָרמעלער זייט, אויף דער זייט פון רעפּערטואַר און אויף דער זייט פון

אידייאישן אינהאַלט ? האָבן זיי אַ חוץ אַ פּאָליטיש־קולטורעלער פּראָגראַם בכלל געהאַט אויך אַ געניטעם פּלאַן פון בויען און אָנפירן אַ פּראָלעטאַרישן טעאַטער ?

ניין. ס׳זיינען אין די רייד און דיסקוסיעס וועגן פּראָלעטאַרישן טעאַטער געווען זייער אַ סך אַלגעמיינע פאָרמולירונגען און ס׳איז געווען אַ טענדענץ דורך די אַלגעמיינע פאָרמולירונגען אָפּצושטופּן און אָפּצולייגן דעם ענטפער אויף די דרינגענדיגע פראַגן: וואָס איז אַזוינס פּראָלעטאַרישער טעאַטער? וואָס וועט ער שפּילן? ווי אַזוי וועט ער שפּילן? ווי אַזוי וועט ער פונק־ציאָנירן אויף דער אָרגאַניזאַציאָנעלער זייט? וואָס פאַר באַציאונגען וועט ער האָבן אָרגאַניזאַציאָנעל און פינאַנציעל מיט זיין אוידיטאָריע, מיט די אָרגאַניזירטע אַרבעטער? ווי אַזוי וועט ער אויסבילדן אָדער מאָביליזירן זיין שפּילער־קאָלעקטיוו? וועט דאָס זיין אַ טעאַטער פון פּראָ־פעסיאָנעלע שוישפּילער, אָדער אַ טעאַטער פון פרייוויליגע ניט־פּראָ־פעסיאָנעלע און ניט־באַצאָלטע שפּילער? די פראַגן זיינען געשטעלט געוואָרן פון אַלע זייטן, סיי מצד די אַרבעטער, וואָס האָבן זיך פאַר־אינטערעסירט מיט דעם פּראָיעקט פון אַ פּראָלעטאַרישן טעאַטער, סיי מצד טעאַטער־פּראָפעסיאָנאַלן און סיי מצד די מיטגלידער און טוער פון דעם אַרבעטער טעאַטער־פאַרבאַנד. אָבער אַנשטאָט גענויע ענטפערס אויף די אַלע פראַגן האָבן די טעאָרעטיקער און די אָרגאַניזאַטאָרס פון דעם אַרבעטער טעאַטער־פאַרבאַנד געגעבן—דיסקוסיעס, סימפּאָזיומס, מיינונגס־אויסטוישן און אַלגעמיינע ספּעקולאַציעס.

פונדעסטוועגן זיינען די סילועטן פון דעם צוקינפטיגן אַרבעטער־טעאַטער געווען מער־ווייניגער דייטלעך אָנגעצייכנט. עס איז, צום ביישפּיל, זייער שנעל און גאַנץ באַשטימט געלייזט געוואָרן די פראַגע וואָס פאַר אַ שפּילער־קאָלעקטיוו דער פּראָלעטאַרישער טעאַטער זאָל האָבן. דער אַר־בעטער טעאַטער־פאַרבאַנד האָט, נאָך אַ ריי אונטעררעדונגען מיט טעאַטער־פּראָפעסיאָנאַלן, פאַרוואָרפן די אידייע פון מאָביליזירן אַ טרופּע פּראָפעסיאָ־נעלע אַקטיאָרן און אָנגענומען דעם שווערערן וועג פון אויסבילדן אַן אייגענע טרופּע, אַ קאָלעקטיוו שוישפּילער־פּראָלעטאַריער, קינסטלער־רעוואָלוציאָנערן. דערמיט איז אָוועקגעלייגט געוואָרן אַ ווינקל־שטיין — אפשר דער וויכטיגסטער — פון דעם צוקונפטיגן סטיל פון אַרטעף.

דער אַרבעטער טעאַטער־פאַרבאַנד האָט אויך אויסגעמיטן די געפאַר פון צונויפמישן די פאָרמאַליסטישע שטרעמונגען אין דעם טעאַטער פון יענער צייט מיט דעם לאָזונג פון פּראָלעטאַרישן טעאַטער. כאָטש אין

אָנהויב איז די אָריענטאַציע געווען אויף אַ רעוואָלט געגן רעאַליזם, איז אָבער נאָך פאַר דער גרינדונג פון דעם טעאַטער, אויף אַ קאָנפערענץ פון פאַרבאַנד אָנגענומען געוואָרן דער טעזיס, אַז דער פּראָלעטאַרישער טעאַטער קאָן זיך נישט פאַרפּליכטן צו וועלכן ס'איז סטיל און קאָן נישט אויסשליסן קיין שום סטיל. דער קען־צייכן פון פּראָלעטאַרישן טעאַטער, האָט דער־קלערט יענער טעזיס, דאַרף זיין אינהאַלט און נישט פאָרם; דער סצענישער סטיל פון אַ פאָרשטעלונג דאַרף זיין אינגאַנצן אָפּהענגיג אָן דעם ספּעציפישן מאַטעריאַל, אָן דער געגעבענער פּיעסע און נישט באַשטימט ווערן אין פאָראויס, ווי אַ טייל פון דער פּראָגראַם פון פּראָלעטאַרישן טעאַטער. דעמאָלט האָבן נאָך די טוער פון דעם פאַרבאַנד נישט געוואוסט, אַז דעם אַרטעף וועט זיין באַשערט אויסצוליטערן אָן אייגענעם סטיל און קריגן אָן אייגענע קינסטלערישע פיזיאָנאָמיע אויך אויף דער פאָרמעלער זייט. די פאָרמאַליסטן האָבן אָבער געפאָדערט, אַז דער פּראָלעטאַרישער טעאַטער זאָל אין פאָראויס זיך אידענטיפיצירן מיט אַ געוויסער פאָרמאַליסטשער שטרעמונג. אייניגע זיינען באַשטאַנען אויף קאָנסטרוקטיוויזם, אַנדערע האָבן געוואָלט עקספּרעסיאָניזם, און געווען זיינען אויך אַזוינע, וואָס האָבן געוואָלט מאַסן־טעאַטער אין דעם זין, אַז די שפּיל זאָל זיין באַזירט הויפּט־זאַכלעך אויף מאַסן־אויסדרוק און אויף אַריינציען די צושויער אין דער פאָרשטעלונג.

די סאָציאַלע פונקציע פון דעם צוקינפטיגן פּראָלעטאַרישן טעאַטער איז פאָרמולירט געוואָרן אין אַלגעמיינע — אָפטמאָל מליצה'דיגע — אויס־דרוקן. אין די טעזיסן פון דעם אַרבעטער טעאַטער־פאַרבאַנד האָט זיך גערעדט וועגן „דראַמאַטיזירן די קאַמפן פון אַרבעטער־קלאַס", וועגן „דינען דער רעוואָלוציאָנערער אַרבעטער־באַוועגונג", וועגן „אָפּשפּיגלען דאָס לעבן און די קאַמפן פון די אַרבעטער־מאַסן", א. אַז. וו. קלאָר איז אָבער געווען די איינשטעלונג, אַז די אידייע פון קלאַסן־קאַמף און פון דער סאָלי־דאַריטעט פון אַרבעטער־קלאַס דאַרף זיין דער אידעאָלאָגישער ריכט־שנור פון דעם אַרבעטער־טעאַטער. שוין אין 1928 האָט דער פאַרבאַנד אָנ־גענומען דעם טעזיס, אַז דער רעפּערטואַר פון אַרבעטער־טעאַטער מוז נישט דווקא זיין געבויט אויף פּראָלעטאַרישער טעמאַטיק. עס איז גענוג, אויב אין דעם רעפּערטואַר וועט זיך אָפּשפּיגלען די פּראָלעטאַרישע וועלט־אָנשויאונג. מען מעג, הייסט עס, אויף דער בינע פון אַן אַרבעטער־טעאַטער אויך פאָרשטעלן דאָס לעבן פון אַנדערע קלאַסן און שיכטן, חוץ דעם אַרבעטער־קלאַס. מען מעג אויך אָוועק פון די היינט־צייטיגע סאָציאַלע

קאַמפן און זיך אָפּגעבן מיט דער פּאַרגאַנגענהייט. עס איז אויך נישט קיין מוז צו שפּילן נאָר אַזוינע פּיעסן, וואו דער העלד איז די מאַסע. דער אַרבעטער־טעאַטער מעג און דאַרף אויך אַרויסברענגען די דראַמע פון דעם יחיד — אין איר סאָציאַלן אַספּעקט.

די טוער פון אַרטעף האָבן שפּעטער איינגעזען, אַז זיי האָבן צו־שמאָל פאָרמולירט זייער פּראָגראַם. זיי האָבן גערעדט רק וועגן פּראָלעטאַרישן טעאַטער און וועגן באַדינען די קולטור־באַדערפענישן פון די רעוואָלוציאָנערע אַרבעטער־מאַסן, בעת אין דערווירקלעכקייט האָבן זיי געזוכט נאָכצוקומען די פאָדערונגען פון אַ פאָלקס־טעאַטער, וואָס זאָל אַריינציען סיי די פאָלקס־אינטעליגענץ און סיי די פּראָגרעסיווע פאָלק־שיכטן. זייער כסדר׳דיגע באַטאָנונג פון „פּראָלעטאַרישקייט״ האָט געקלונגען סעקטאַנטיש און אָוועקגעשראָקן פון אַרטעף פאָלקס־מענטשן, וואָס האָבן געזוכט ווירדיגן אידישן טעאַטער, נאָר האָבן ניט געוואָלט זיך אידענטיפיצירן מיט סעקטאַנטישן פּראָלעטאַרישן טעאַטער.

פון דער אַנדערער זייט זיינען די צו־שמאָלע פאָרמולירונגען פון די אַרטעף־דעקלאַראַציעס געווען נאַטירלעך אין דער סביבה פון שאַרפע פּאָליטישע שטרייטן צווישן „לינקס״ און „רעכטס״ און אין דער אַטמאָספערע פון העצעס און רדיפות געגן די לינקע עלעמענטן אין דער אַרבעטער־באַוועגונג און אין געזעלשאַפטלעכן לעבן בכלל. ס׳איז געווען די צייט פון שאַרפער צעטיילונג אויף צדדים, און דער אַרטעף האָט זיך דרייסט געשטעלט אויף דער זייט פון די רעוואָלוציאָנערע און פּראָגרעסיווע אַרבעטער.

אַזוי אַרום זיינען די פאַר־הנחות פאַר דעם סטיל פון דעם צוקינפטיגן אַרבעטער־טעאַטער געשאַפן געוואָרן אין די ערשטע דריי יאָר (1926—1928) פון דער עקזיסטענץ פון דעם אַרבעטער טעאַטער־פאַרבאַנד און נאָך איידער דער אַרטעף האָט אָפיציעל באַטראָטן די בינע. פאַרוואָרצלט אידעאָלאָגיש אין דער רעוואָלוציאָנערער אַרבעטער־באַוועגונג, באַזירט אויף אַ פּראָלעטאַרישער צושויערשאַפט און אויף דער אידייע פון אויסבילדן אַ פּראָלעטאַרישן שפּילער־קאָלעקטיוו, האָט דער אַרטעף אויף אַזוי פיל שוין ממילא באַשטימט אין פאָראויס די גרונט־שטריכן פון זיין קינסטלערישער פיזיאָגנאָמיע און אין לעצטן סך־הכל — פון זיין סטיל. עס האָבן אָבער נישט געקאָנט פאָראויסגערעכנט ווערן די סאַמע וויכטיגסטע עלעמענטן פון סטיל — דער סוביעקטיווער עלעמענט און דער דראַמאַטישער מאַטעריאַל, ד. ה. — דער רעפּערטואַר. דער אַרטעף האָט נאָך נישט געהאַט קיין רעזשיסאָר און האָט ערשט אָנגעהויבן אויסבילדן אַ שפּילער־

קאָלעקטיוו. קיין באַשטימטע פּיעסן אויף אויפצופירן זיינען נאָך נישט אויסגעקליבן געוואָרן, און עס האָט זיך נאָך נישט געלאָזט רעדן קאָנקרעט וועגן אַזאַ סטיל צי אַן אַנדערן.

דאָך איז די פראַגע פון אַ קאָלעקטיוו נישט געווען אינגאַנצן קיין טעאָרעטישע. נאָך אין 1927 האָט דער אַרבעטער טעאַטער־פאַרבאַנד באַ־שלאָסן, אַז די „פּריוואַטע דראַמאַטישע סטודיע" זאָל מיט דער צייט ווערן דער שפּילער־קאָלעקטיוו פון דעם אַרבעטער־טעאַטער. די סטודיע האָט שוין געהאַט פונקציאָנירט אַ שטיק צייט און האָט זיך ערנסט אָפּגעגעבן מיט עלעמענטאַרע טעאַטער־שטודיען אונטער דער אָנפירונג פון יעקב מעסטל מיט דער הילף פון אַ צאָל קאָמפּעטענטע לערער איבער ספּע־ציפישע געגנשטאַנדן [דער לערער איבער גרים איז געווען בענאַ שניי־דער].*)

יעקב מעסטעל

סוף 1928 איז די סטודיע געווען גרייט צו ווייזן איר ערשטע גרויסע אַרבעט — שטיימאַנ'ס „ביים טויער", אונטער דער רעזשי פון יעקב מעסטל, מיט דעקאָראַציעס פון מ. זאָלאָטאַראָף און טענץ פון סאָפּיע בערנסאָן. דער אַרטעף האָט נאָך לאַנגע און היציגע דיסקוסיעס, באַשלאָסן צו פאַרוואַנדלען די געלעגנהייט אין דער פאָרמעלער דערעפענונג פון דעם פּראָיעקטירטן אַרבעטער־טעאַטער. אויף די סטודיסטן איז אָנגעפאַלן אַ פּחד, ווען דער דאָזיגער באַשלוס איז אָנגענומען געוואָרן. זיי האָבן זיך נאָך נישט באַטראַכט פאַר גענוג רייף צו באַטרעטן די בינע ווי אַ שפּילער־קאָלעקטיוו. זיי האָבן נישט געוואָלט פאַרלאָזן די שול־באַנק און שוין, מיטאַמאָל, זיך שטעלן צו דער פּראָבע ווי שוישפּילער, בפרט נאָך די שוישפּילער פון דעם געפּלאַנטן און געגאַרטן אַרבעטער־טעאַטער.

דער דערפאָלג פון „ביים טויער" איז געווען גאָר אַ קנאַפּער. די

*) זע יעקב מעסטעל, „די אַרטעף־סטודיעס", אַלמאַנאַך „צען יאָר אַרטעף", ניו יאָרק, 1937.

דראַמאַטישע פּאָעמע אַליין האָט שטאַרק אָפּגעשלאָגן מיט משיחיסטישע אידייען און שטימונגען. אין די רעוואָלוציאָנערע קרייזן האָט מען זיך שטאַרק געקרימט געגן דער דאָזיגער שטיק. ס'איז, הייסט עס, נישט געווען קיין פּאַסיגער אָנהויב פון אַ רעוואָלוציאָנערן אַרבעטער־טעאַטער. אויף דער פּאַרמעלער זייט האָט די אויפפירונג אויך נישט אַרויסגערופן קיין סך לויב. די פאַרשטעלונג איז געווען אַ „טעאַטראַלישע", מיט געבויטע אַרכיטעקטאַרישע דעקאַראַציעס (דאָס אַליין איז דעמאָלט געווען אַ וויכ־טיגער ענין. די נאָוואַטאָרן האָבן געהאַלטן, אַז אַ מאָדערנער טעאַטער מוז דווקא האָבן געבויטע דעקאַראַציעס מיט אַ סך פלאַכן, און נישט, חלילה, קיין געמאָלטע). די באַטאָנונג איז געווען אויף ריטמיזירטער גרופּן־באַוועגונג און דעקלאַמאַציע, די זשעסטן און אינטאָנאַציעס זיינען געווען געמאָסטענע, שטרענג־קאָנטראָלירטע און — געקינצלטע. עס האָט גע־שמעקט מיט „סצענישקייט", אָבער די סצענישקייט איז געווען אַ לעבלאָזע, ערגעץ פון יענער זייט לעבן, ערגעץ אויסער די ראַמען פון באַקאַנטער מענטשלעכער דערפאַרונג.

דאָך איז „ביים טויער" געווען אַ דערמוטיגונג סיי פאַר די סטודיסטן און סיי פאַר דעם אַרטעף בכלל: אויב די פּיעסע איז געווען נישט קיין פּאַסיגע, אויב די רעזשי איז געווען געבויט אויף אויסערלעכן אויסדרוק און נישט אויף אינערלעכן, האָבן די סטודיסטן אַליין אויסגעהאַלטן זייער ערשטן עקזאַמען מיט גלאַנץ. אַפילו דורך דעם גליוועך פון דער געקינצל־טער רעזשי האָבן זיך אַרויסגעוויזן פּייאיגע יונגע שפּילער און ס'האָט זיך געפילט די דיסציפּלין, שולונג און איינאַטעמדיגקייט פון אַ קאָלעקטיוו. די יונגע שפּילער האָבן געוויזן, אַז זיי קאָנען זיך באַוועגן, אַז זיי האָבן שטימען, אַז זיי קאָנען פּינקטלעך און נעט דורכפירן די אויפגאַבן, וואָס דער רעזשיסאָר האָט זיי פאַרגעבן. מיט אַזאַ קאָלעקטיוו קאָן מען צוטרעטן צו ערנסטער טעאַטער־אַרבעט. דאָס איז געווען דער אורטייל פון די טעאַטראַלן.

אין איין פּרט איז יעקב מעסטעל און די גאַנצע אויפפירונג פון „ביים טויער" דעמאָלט באַ'עוולה'ט געוואָרן: מ'האָט די פאַרשטעלונג אויפ־גענומען נישט ווי אַ סטודיע־אַרבעט, נאָר ווי אַ פּראָפעסיאָנעלע אויפפירונג. מ'האָט געאורטיילט וועגן שטיממאַנ'ס פּאָעמע צו שטרענג און מען האָט זיך נישט גערעכנט דערמיט, וואָס ווי שטודיר־מאַטעריאַל האָט זיך די פּאָעמע זייער גוט צוגעפּאַסט צו די באַדערפענישן פון די סטודיסטן. מעסטעל'ס רעזשי איז דאָ אויך געווען מער קאָלעקטיווע עטיוד־אַרבעט ווי פאַרטיגע

אויפפירונג. אפשר וואָלט די גאַנצע אויפפירונג געווען געהאַט מער מזל, ווען מען וואָלט זי געווען אָנגעגעבן ווי אַ סטודיע־אַרבעט און נישט ווי אַ מוסטער פון פּראָלעטאַרישן טעאַטער. אָבער אַפילו מיט דעם קנאַפּן דער־פאָלג ביי די צושויער און ביי דער קריטיק, האָט „ביים טויער" געקרעפטיגט דעם צוטרוי פון די סטודיסטן צו זיך אַליין און פון דעם אַרטעף — צו זיין יונגן שפּילער־קאָלעקטיוו.

ווען מ׳האָט געקוקט אויף אַן אַרטעף־פאָרשטעלונג מיט צען יאָר שפּע־טער, זיינען די ערשטע טריט פון דעם שפּילער־קאָלעקטיוו פאָרגעקומען ווי אַמאַטאַריש און אומבאַהאָלפן. אין אַרטעף זיינען אויסגעוואַקסן אינ־דיווידועלע קינסטלער פון באַדייטנדיקן קאַליבער, און מיט יעדער נייער אויפפירונג איז געוואָרן רייפער און קרעפטיגער דער עלעמענט פון שוי־שפּיל. אין איין פּרט האָט דער אַרטעף־קאָלעקטיוו געהאַט צו פאַרדאַנקען יעקב מעסטל׳ען זיינע שטרענגע מעטאָדן פון טרענירונג: די אַרטעף־אַקטיאָרן האָבן אָנגעהאַלטן און אַנטוויקלט אויף אַ העכערער מדרגה די איינגעשאַפט פון אַנסאַמבל־שפּיל. אמת, דער צוזאַמענשפּיל אין די שפּעטער־דיגע אַרטעף־פאָרשטעלונגען איז נישט געווען קיין מעכאַנישער, נאָר איז געבויט געוואָרן אויף מער סובטילע פּרינציפּן פון צוזאַמענשפּילן, פון צו־זאַמענשפּילן נישט בלויז אויסערלעך, נאָר אויך פון אינעווייניג. אָבער די דיסציפּלין פון „אַלע אינאיינעם", וואָס די אַרטעף־שפּילער האָבן דורכ־געמאַכט אין זייערע סטודיע־יאָרן, האָט געהאַט אַ פּערמאַנענטע געזונטע ווירקונג אויף דעם קאָלעקטיוו.

עס פאַרשטייט זיך, אַז די דיסציפּלין איז געווען נישט בלויז אַ רעזול־טאַט פון פּעדאַגאָגיק און טרעניר־מעטאָדן. לויט זיין סאַמע מהות איז דער אַרטעף־קאָלעקטיוו געווען גענייגט און צוגעפּאַסט צו אַנסאַמבל־שפּיל. פון סאַמע אָנהויב האָט די אַרטעף־שפּילער פאַראייניגט איין אידייע, איין ציל, איין מיסיע. פון סאַמע אָנהויב האָבן זיי פאַרוואָרפן דעם געדאַנק פון פּער־זענלעכער קאַריערע, פון פּערזענלעכן דערפאָלג, און אויב אַפילו אויך אין אַרטעף האָט זיך מצד איינצעלנע שפּילער געמערקט די טענדענץ צו „ראָליזם", צו זוכן גרעסערע און באַדייטנדיגערע ראָלן, איז אָבער די דאָזיגע שטרעבונג שטענדיג געווען אונטערוואָרפן די אינטערעסן פון דער גאַנצער פאָרשטעלונג. עס איז נישט געווען אין דער טבע פון דעם אַרטעף־שפּילער צו שפּילן פאַר זיך אַליין אויף דער בינע, ווייל עס איז נישט געווען אין זיין טבע צו שפּילן בלויז צוליב פּערזענלעכן דערפאָלג. דער אַרטעף איז געווען אַ קאָלעקטיוו, ווייל אַלע צוזאַמען האָבן געאַרבעט צוליב איין אידייע

און איין מיסיע. די קינסטלערישע אויספורעמונג פון דעם בינע־אַנסאַמבל איז געווען באַזירט אויף דער אידייאישער און דער עטישער צעמענטירט־קייט פון דעם אַרטעף־קאָלעקטיוו. יעדער אַרטעף־שפּילער האָט זיך געפילט איינגעגלידערט אין דער גאַנצער פאָרשטעלונג, ווייל דער אַרטעף בכלל איז געווען איינגעגלידערט אין דער אַרבעטער־באַוועגונג. דער עטישער פונדאַמענט פון דעם אַרטעף־קאָלעקטיוו איז ממילא געוואָרן זיין עסטעטי־שער פונדאַמענט.

נאָך פון דעם מעכאַנישן אַנסאַמבל פון 1928 ביז דעם אַרטעף־אַנסאַמבל מיט צען יאָר שפּעטער איז פאָרט געווען אַ גרויסער מהלך, פּונקט ווי ס'איז געווען אַ גרויסער מהלך פון די אַמאָליגע פּאָזעס און אינטאָנאַציעס מצד אינדיווידועלע אַרטעף־שפּילער ביז זייערע שפּעטערדיגע רייפע כאַראַקטער־שאַפונגען. דער אַרטעף־קאָלעקטיוו, יעדער באַזונדער און אַלע צוזאַמען, איז דערצויגן געוואָרן אין דעם גאַנג פון דער אַרבעט, דערצויגן געוואָרן אויף דעם אַרטעף־רעפּערטואַר און אונטער דער שעפערישער אָנפירונג פון דעם רעזשיסאָר בענאָ שניידער, וועלכער האָט אַזוי פיל ביי־געטראָגן צו דער אַנטוויקלונג פון דעם אייגנאַרטיגן אַרטעף־סטיל.

מען קאָן, פאַרשטייט זיך, נישט באַטראַכטן דעם רעפּערטואַר פון אַרטעף אָפּגעזונדערט פון רעזשי, שוישפּיל און דעקאָראַציע. אָבער די פּיעסע איז פאָרט דער וויכטיגסטער מאַטעריאַל פון אַן אויפפירונג, און דער דראַמאַטורגישער מאַטעריאַל האָט, אָן ספק, באַווירקט און באַשטימט אין אַ גרויסער מאָס דעם סטיל און די קינסטלערישע פיזיאָנאָמיע פון אַרטעף — פּונקט ווי דער אַרטעף־סטיל האָט אַרויפגעלייגט זיין שטעמפּל אויף יעדער פּיעסע. אַ באַטראַכטונג פון דעם אַרטעף־רעפּערטואַר (אין דעם זין פון טעקסטן און נישט פון פאַרטיגע אויפפירונגען) וועט אונדז דעריבער העלפן פאַרשטיין דעם קינסטלערישן וועג, וואָס דער טעאַטער האָט דורכגעמאַכט און די שטרויכלונגען און ווידערשפּרוכן, אויף וועלכע ער האָט זיך אָנגעשטויסן.

די ווידערשפּרוכן אין דעם אַרטעף־רעפּערטואַר זיינען געווען צווייער־לייאיגע. פון איין זייט האָט דער אויסוואַל פון פּיעסן אָפטמאָל נישט גע־שטימט מיט די רעזאָלוציעס, טעזיסן און פייערלעכע דעקלאַראַציעס פון דער אַרטעף־פירערשאַפט; פון דער אַנדערער זייט האָט דער אידייאישער אינהאַלט פון אַ צאָל פּיעסן אָפטמאָל אַריבערגעוואויגן זייער קינסטלערישע ממשות.

פון סאַמע אָנהויב האָט דער אַרטעף זיך פאַרפליכטעט צו געבן אויף

זיין בינע אַ דראַמאַטיזירונג פון דעם לעבן און די קאַמפן פון די אַמעריקאַנער אידישע אַרבעטער און פאָלקס־מאַסן. דאָס האָט געזאָלט זיין די הויפּט־אויפגאַבע זיינע. ערשט נאָכדעם ווי די דאָזיגע אויפגאַבע וועט דורכגעפירט ווערן אין אַ געהעריגער מאָס, האָט דער טעאַטער געזאָלט שפּילן אויך אַנדערע פּיעסן — פון דעם ניט־אידישן לעבן אין אַמעריקע, פון סאָוועטן־פאַרבאַנד און פון דער גאַרער וועלט. די היינט־צייטיגע סאָציאַלע דראַמע פון די אַמעריקאַנער אידישע אַרבעטער האָט געזאָלט פאַרנעמען דעם אויבן־אָן אין דעם אַרטעף־רעפּערטואַר. אין דער ווירקלעכקייט האָט זיך מיטן רעפּערטואַר אויסגעלאָזט גאָר אַנדערש: די אַמעריקאַנער אידישע דראַמע האָט פאַרנומען דעם קלענסטן אָרט, סיי אין פּרט פון קוואַנטיטעט, סיי אין פּרט פון קוואַליטעט. צווישן די אַכצן פּיעסן, וואָס דער אַרטעף האָט אויפגעפירט ביז 1937 (חוץ דער היבשער צאָל איינאַקטערס און איינמאָליגע געלעגנהייט־ספּעקטאַקלען), געפינען מיר בלויז צוויי, וואָס האָבן צו טאָן מיטן לעבן פון די אידישע מאַסן אין אַמעריקע, און בלויז איינע פון זיי, פּ. טשערנער׳ס „אין רויש פון מאַשינען“, איז אָריגינעל געשריבן געוואָרן אויף אידיש. די צווייטע — „האַנטש, פּאַנטש ענד דזשאַועל“ (אויפגעפירט אין 1936) איז באַאַרבעט געוואָרן געמיינשאַפטלעך פון כאַווער־פּאַווער און דאָנאַלד דעיוויס, לויט סעמועל אָרניצ׳ס ראָמאַן מיט דעם זעלביקן נאָמען. און גראָד די איינציגע אידישע אַרבעטער־דראַמע, „אין רויש פון מאַשינען“, וואָס דער אַרטעף האָט אויפגעפירט (אין 1931), איז געווען אַן ערנסטער קינסטלערישער דורכפאַל. אַ דורכפאַל איז אויך געווען „האַנטש פּאַנטש ענד דזשאַועל“. דורכגעפאַלן זיינען אויך די צוויי ניט־אידישע אַמעריקאַנער דראַמען, וואָס דער אַרטעף האָט אויפגעפירט — „דער דריטער פּאַראַד“ (1933) און „טריקעניש“ (1931).

פון דער אַנדערער זייט האָט דער אַרטעף געהאַט דעם גרעסטן קינסטלערישן און מאַטעריעלן דערפאָלג גראָד אין פּיעסן, וואָס האָבן געהאַט בלויז אַ בלאַסן און ווייטן אָפּקלאַנג פון קלאַסן־קאַמף. דעם ערשטן טריאומף האָט דער טעאַטער געהאַט אין שלום־עליכמ׳ס „ריסטאָקראַטן“ (פּ. אַראַנעס׳עס אויסגעברייטערטע ווערסיע פון דעם איינאַקטער „מענטשן“). דאָס איז, אגב, געווען די ערשטע פּיעסע, וואָס בענאָ שניידער האָט רעזשיסירט אין אַרטעף (1930). נאָך „ריסטאָקראַטן“ איז „רעקרוטן“ (1935) געווען דער גרעסטער דערפאָלג, און דערנאָך — די שלום־עליכם אויפפירונג „200,000“ (1937).

דער דורכפאַל פון דעם היינטצייטיגן אַמעריקאַנער מאַטעריאַל פון איין זייט און דער דערפאָלג פון „אַלטן“ פאָלקסטימלעכן מאַטעריאַל פון

דער אַנדערער האָבן אויסגעזען ווי אַ שאַקירנדיגער ווידערשפרוך. דער דערפאָלג פון די „אָפּגעלעבטע״ זאַכן האָט פאַרדראָסן געוויסע פריינט פון אַרטעף נישט ווייניגער ווי דער דורכפאַל פון די „אַקטועלע״ רעוואָלוציאָנערע דראַמען. עס איז אויסגעקומען, אַז דער אַרטעף האָט נישט געקאָנט נאָכקומען זיין פּראָגראַם און איז אַוועק מיטן וועג פון קאָמפּראָמיסן, מיטן וועג פון פאָלקישן רעפּערטואַר, וואָס וואָלט, הייסט עס, פּונקט אַזוי גוט געקאָנט געשפּילט ווערן אין בירגערלעכע קאָמערציעלע טעאַטערס.

עס איז קיין פראַגע נישט, אַז צווישן די טעזיסן און דעם רעפּערטואַר פון אַרטעף איז געווען אַ היבשער ריס. אָבער דער ריס לאָזט זיך נישט דערקלערן אינגאַנצן מיט דער טענה, אַז דער אַרטעף האָט אויסגעקליבן נישט קיין פּאַסיגע פּיעסן, אָדער מיט דער טענה, אַז דער אַרטעף האָט נישט געהאַט פון וואָס צו קלייבן. ס׳איז, פאַרשטייט זיך, פאַראַן אַ סך אמת איןביידע טענות. פון איין זייט איז דער אויסוואַל פון מאַטעריאַל געווען אַן אומגעלונגענער — ווען עס איז יאָ געווען אַ מעגלעכקייט צו קריגן בעסערע פּיעסן; פון דער אַנדערער זייט איז דער אויסוואַל געווען אַ געצוואונגענער, ווייל ס׳זיינען צו דער האַנט קיין אַנדערע פּיעסן ניט געווען. זיכער וואָלט די אימפּאָרטירטע „אַמעריקאַנישע״ פּיעסע „דזשים קופּער־קאָפּ״ קיינמאָל נישט געטאָרט געשטעלט ווערן (און דער שרייבער פּילט זיך אין אַ היבשער מאָס שולדיג אין דעם אויסוואַל). עס האָט אָבער אויך נישט געטאָרט געשטעלט ווערן פּ. טשערנער׳ס „אין רויש פון מאַשינען״, און ווען נישט דער דרוק פון דער „אַמעריקאַנער אָריענ־טאַציע״, וואָלט יענע פּיעסע מסתמא נישט געשטעלט געוואָרן.

די מחלוקה, וואָס האָט אַ געוויסע צייט געפלאַקערט צווישן אַרטעף און פּראָלעטפּען (די אָרגאַניזאַציע פון פּראָלעטאַרישע אידישע שרייבער), איז געווען נישט קיין ממשות׳דיגע, אויב אַפילו זייער אַ הייסע. דער פּראָלעט־פּען האָט פאָרגעוואָרפן דעם אַרטעף אַלעמאָי מען שפּילט דאָרט שלעכטע אויסלענדישע פּיעסן, וואָס זיינען נישט בעסער פון די דאָ־געשריבענע רעוואָלוציאָנערע דראַמען; דער אַרטעף האָט פאָרגעוואָרפן דעם פּראָלעט־פּען אַלעמאָי די היגע רעוואָלוציאָנערע שרייבער שאַפן נישט קיין גוטן רעפּערטואַר. דער פּראָלעטפּען האָט פאַרלאַנגט, אַז דער אַרטעף זאָל דינען ווי אַ לאַבאָראַטאָריע, ווי אַ פּרוביר־סטאַנציע פאַר די שאַפונגען פון די יונגע אידישע דראַמאַטורגן; דער אַרטעף האָט געענטפערט, אַז די שווערע, כראָניש־קריטישע מאַטעריעלע לאַגע פון דעם אַרבעטער־טעאַטער דערלויבט אים נישט אַזאַ לוקסוס. אין רעזולטאַט האָט זיך געשאַפן אַ היבש

ביסל „הייס בלוט״, אָבער נישט קיין טויגלעכער אַמעריקאַנער רעפּערטואַר.

אין דעם ליכט פון דערפאַרונג זעען מיר, אַז עפּעס איז געווען דער מער מיט דער סאַמע אָריענטאַציע אויף לויפנדיקער אַמעריקאַנער טעמאַטיק, ווי די דאָזיגע אָריענטאַציע איז פאָרמולירט און פאַרשטאַנען געוואָרן. די דערפאַרונג האָט געוויזן, אַז מען קאָן אין טעאַטער נישט נאָכשפּילן דעם „שטורעם און דראַנג״ פון דער וואָרער סאָציאַלער וועלט. די אַגיטיר־פּיעסע האָט, אָן ספק, איר ווערט, איר באַרעכטיקונג און אירע קינסטלערישע מעגלעכקייטן. אָבער די אַגיטיר־פּיעסע קאָן נישט זיין אויף אַמאָל ווירקזאַם ווי טעאַטער און געטריי דער ווירקלעכקייט, אין דעם זין פון „קינסטלערישן רעפּאָרטאַזש״. די בינע איז בכלל אַ שלעכטער פּלאַץ פאַר רעפּאָרטאַזש, פאַר געבן די צושויער אילוסטרירטע אינפאָרמאַציע וועגן לויפנדיקע סאָציאַלע קאַמפן. איידער עס ווערט אָנגעשריבן דער טעקסט און עס ווערט אָרגאַניזירט די פאָרשטעלונג, זיינען שוין די געשעענישן זייער גוט באַקאַנט דעם עולם פון די צייטונגען. דער עלעמענט פון אינפאָרמאַציע איז שוין פאַרשוואונדן, און עס בלייבט בלויז דער עלעמענט פון אילוסטראַציע.

און די אילוסטראַציע, וואָס די בינע, מיט אירע באַגרעניצטע מיטלען (בפרט נאָך אין אַ טעאַטער, וואָס אָפּעריִרט מיט אַ בודזשעט פון גראָשנס) קאָן געבן, מוז אויסזען מיזערנע און שלאַבעריק אין פאַרגלייך מיט דער ברויזנדיקער ווירקלעכקייט, וואָס די צושויער האָבן זי שוין אויפגענומען אָדער דורך פּערזענלעכער דערפאַרונג אָדער דורך די שפּאַנענדיקע צייטונגס־באַריכטן.

די צרה מיט דער „אַמעריקאַנער אָריענטאַציע״ איז געווען די בוכשטעבלעכע אויסטייטשונג, וואָס זי האָט געקראָגן סיי אין אַרטעף און סיי אין די קרייזן אויסערן אַרטעף, וואָס האָבן רק געמאָנט אַזאַ אָריענטאַציע. מען האָט גערעדט וועגן אָפּשפּיגלען די קאַמפן און פּאָליטישע גערודערס פון היינט־צו־טאָג און מען האָט געמיינט רעפּראָדוצירן יענע קאַמפן אויף דער בינע. מען האָט גערעדט וועגן פּיעסן אויף אַקטועלע טעמעס און מען האָט געמיינט — אַגיטיר־פּיעסן, וואָס זאָלן אַגיטירן אויף דעם זעלביקן אופן, ווי עס האָט אַגיטירט די רעוואָלוציאָנערע פּרעסע און דאָס פלוגבלעטל. אויב סטרייקס אויף דער גאַס, זאָלן די זעלביקע סטרייקס אויך זיין אויף דער בינע. אויב אַ באָנוס־מאַרש אין וואַשינגטאָן, זאָל דער באָנוס־מאַרש אויך איבערגעטראָגן ווערן אין טעאַטער; אויב „עוויקשאָנס״, הונגער־מאַרשן, פאָרמערישע שפּייז־ראַיאָטן אויף די גאַסן, סקוועטרן און

פעלדער פון אַמעריקע, דאַרף דאָס אויך זיין אויף דער בינע. אויב אויף דעמאָנסטראַציעס און אויף די פּיקעט־ליינס קלינגען רעוואָלוציאָנערע לאָזונגען, דאַרפן די זעלביקע לאָזונגען זיך אויך הערן אויף דער בינע פון אַ פּראָלעטאַרישן טעאַטער. אַניט — וואָס איז דאָס פאַר אַ פּראָלעטאַרישער טעאַטער?

אין דעם דאָזיקן זין האָט פּ. טשערנער, צום ביישפּיל, אויסגעפילט אַ „באַשטעלונג" אויף אַ סטרייק־פּיעסע, — אַ פאַרזוך צו רעפּראָדוצירן אויף דער בינע אַ כאַראַקטעריסטישן סטרייק פון נאָדל־אַרבעטער. אין דעם זעלביקן זין איז אין „טריקעניש" רעפּראָדוצירט געוואָרן אַ שפּיז־ראַיאָט פון פאַרמער נאָך אַ קאַטאַסטראָפישער טריקעניש. אין דעם זעלביקן זין איז אויף דער אַרטעף־בינע געמאַכט געוואָרן אַן אומגעלונגענער פאַרזוך צו רעפּראָדוצירן דעם באָנוס־מאַרש פון די וועטעראַנען אין 1932.

טשערנער'ס פּיעסע איז געווען איינע פון אַ צאָל אַזוינע „אַקטועלע" צייט־אילוסטראַציעס, וואָס מיטגלידער פון פּראָלעטפּען האָבן אָנגעבאָטן דעם אַרטעף און וואָס דער אַרטעף האָט זיי צוריקגעוויזן. דאָס זיינען געווען פּיעסן „אויף באַשטעלונג", און שלעכט זיינען געווען נישט די פּיעסן, נאָר די באַשטעלונגען. די ספּעציפיק פון דער טעאַטער־קונסט איז נישט אַריינגענומען געוואָרן אין חשבון, און ס'איז אויך אויסגעלאָזט געוואָרן פון חשבון די טבע פון דעם אַרטעף־צושויער, דער אופן ווי ער רעאַגירט אין טעאַטער אויף דעם, וואָס קומט פאָר אויף דער בינע.

מיר האָבן אָנגעוויזן, אַז ווען עס קומט צו רעפּאָרטערישער עכטקייט, קאָן די בינע נישט קאָנקורירן מיט דער צייטונג: צייט און טעכנישע באַשרענקונגען שפּילן געגן בינע־רעפּאָרטאַזש. די בינע קאָן אויך נישט אויף אַמאָל אי געבן סאָציאַלן רעפּאָרטאַזש, אי אויסלייטערן און ווירקלעך דראַמאַטיזירן (ניט קאָפּירן) סאָציאַלע געשעענישן. די קינסטלערישע פאַרוועַנדונג און דראַמאַטורגישע אָרגאַניזאַציע פון„ רויען" סאָציאַלן מאַטעריאַל קאָן נישט דערגרייכט ווערן כאַפּ־לאַפּ, פון היינט אויף מאָרגן. דאָס פאָדערט צייט, און אויב עס האַנדלט זיך וועגן צייט, קאָן שוין קיין רייד נישט זיין וועגן אָפּשפּיגלען די ברויזנדיגע קאַמפּן פון דעם מאָמענט. אַזוינע ברויזענישן האָבן אַ טבע, אַז זיי ווערן באַלד „אַלט" און זייער פלאַץ פאַרנעמען נייע סאָציאַלע אויסברוכן. די צייטונג קאָן ברענגען די נייעס פון טאָג, דער טעאַטער מוז האָבן אַן אַנדער צייט־אָריענטאַציע בנוגע די אַקטועלע קאַמפּן. דער טעאַטער מוז ווייזן די זעלביגע קאַמפּן אין אַן אַנדער אַספּעקט, נישט אין דעם אַספּעקט פון רעפּאָרטאַזש. דאָ איז אפשר דער נאָכקלאַנג

וויכטיגער ווי דער גערודער גופא. דאָ איז דער קאָמענטאַר פון דעם שעפערישן דראַמאַטורג אפשר וויכטיגער ווי דער ריכטיגער פּאָליטישער לאָזונג. דאָ איז די פאַרטיפונג אין דעם מענטשן אפשר וויכטיגער, ווי דער געברויז פון דער סאָציאַלער סטיכיע. דער נאַטוראַליזם פון אידייען איז אין טעאַטער פּונקט אַזוי פּרוכטלאָז, ווי דער נאַטוראַליזם פון פּאַסירונגען און סביבה. דער פּאָליטישער לאָזונג קאָן צינדן מענטשן און זיי באַוועגן צו אַקציע. דער זעלביגער פּאָליטישער לאָזונג אין טעאַטער וועט אָבער ניט האָבן די זעלביגע ווירקונג, נאָר פאַרקערט, ער וועט אַרויסרופן אַ באַוואוסטזיניגן צי אומבאַוואוסטזיניגן ווידערווילן ביי די צושויער, וואָס זיינען אויף אַן אמת׳ן, אין ווירקלעכן לעבן, מסכים מיט דעם לאָזונג.

יאָ, אַגיטיר־פּיעסן זיינען נויטיג און מעגלעך אין טעאַטער, אָבער די אַגיטאַציע דאַרף דאָרט זיין מיט אַן אַנדער נוסח, ווי אויף דער פּאָליטישער אַרענע. שלעכט איז נישט די אַגיטיר־פּיעסע, נאָר די נאַקעטע אַגיטאַציע, וואָס ברענגט נישט קיין קינסטלערישע אַנטפּלעקונג. שלעכט זיינען נישט די פּאָליטישע אידייען, נאָר זייער גענויע און אומקינסטלערישע קאָפּיע אין טעאַטער. שלעכט איז, ווען דער דראַמאַטורג לייטערט נישט אויס און שמעלצט נישט איבער דעם טעזיס און דעם לאָזונג אין די פייערן פון זיין שעפערישן טאַלאַנט, נאָר ווען ער „שרייבט איבער אויף דיאַלאָג" דעם טעקסט פון דעם טעזיס.

הכלל, דער אַרטעף האָט אויף זיין שטייגער געצאָלט „רבי־געלט" אין דעם זעלביגן זין ווי די צענדליגער און הונדערטער „אַגיט־פּראָפּ" גרופּן. ער האָט אויסגעפונען, אַז עס איז נישטאָ קיין „קורצער וועג" צו קינסטלערישער שאַפונג און אַז די „ריכטיגע אידעאָלאָגיע", איבערגעשריבן אויף דיאַלאָג, שאַפט נאָך נישט קיין רעוואָלוציאָנערע דראַמע. אין בעסטן פאַל באַקומט זיך אַ נאַטוראַליסטישער פּאַראַלעל צום ווירקלעכן לעבן, אין ערגסטן פאַל באַקומט זיך — זאַגערריי און חוזק.

געצאָלט „רבי־געלט" האָבן אויך יענע שרייבער, וואָס האָבן געפּרוּווט — זייער אויפריכטיג און געוויסנהאַפט — נאָכקומען די באַשטעלונגען אויף „אַקטועלן" רעפּערטואַר. דער מאָמענט פון „אַנטלערנען" שפּילט אַ גרויסע ראָלע אין דעם פּראָצעס פון דערלערנען. סיי דער אַרטעף און סיי די רעוואָלוציאָנערע אידישע שרייבער האָבן אַ היבש ביסל אַנטלערנט דורך דער דערפאַרונג פון דעם אַרטעף און אַנדערע רעוואָלוציאָנערע טעאַטער־גרופּן אויפן געביט פון שאַפן די פריש־צאַפּלדיגע, היינט־טאָגיגע רעוואָלוציאָנערע דראַמע. זיי האָבן אויסגעפונען, אַז דער טעאַטער האָט אַן אַנדער

קאַלענדאַר ווי די צייטונג און אַן אַנדער לשון ווי דאָס פלוג־בלעטל.

פונדעסטוועגן האָט דער אַרטעף קינסטלעריש נישט דערלייגט צו דער נאַאיוועד, נאָכאַמערישער אַגיטיר־פּיעסע. דער שפּילער־קאָלעקטיוו האָט אין דעם דאָזיגן רעפּערטואַר געמוזט ברענגען צו טראָגן דעם אויטאָר׳ס אַגיטאַציע דורך לעבעדיגע געשטאַלטן און אויפריכטיג־קלינגענדיגע רייד. שפּילן לעבעדיגע מענטשן, בפרט נאָך אַזוינע וואָס דער צושויער איז מיט זיי באַקאַנט פון אמת׳ן לעבן — דאָס איז אַ שווערע אויפגאַבע פאַר יונגע שוישפּילער. אַ סך גרינגער איז פאָרשטעלן מענטשן פון אַ פאַרגעסענער סביבה און צייט; אַ סך גרינגער איז צו שפּילן אויף דער עקזאָטיק פון פרעמדע לענדער, פרעמדע קלאַסן, פרעמדע טיפּן. דער עול צו ווייזן באַקאַנטע, לעבעדיגע טיפּן איז געווען אַ שווערע און אַ ניצלעכע שול פאַרן אַרטעף־קאָלעקטיוו. אויף יענע טיפּן האָבן זיי זיך געלערנט און דערלערנט אין אַ גרויסער מאָס די קונסט פון כאַראַקטער־שילדערונג, פון דערגאַנצן דעם אויטאָר׳ס טעקסט דורך אייגענעם „סוב־טעקסט״, פון באַציען מענטשן־סכעמעס מיט הויט און מוסקולן און זיי באַהויכן מיט אַן אָטעם פון אויפריכטיגקייט. אויך האָט דער קאָלעקטיוו דאָ געקראָגן אַ געלעגנהייט צו שפּילן ווי אַ מאַסע און פאַרצושטעלן די מאַסע ווי אַן איינאָטעמדיגן דראַמאַטישן העלד. דער רעוואָלוציאָנערער פּאַטאָס פון דעם מאַסן־העלד האָט אין אַרטעף אָפּטמאָל געקראָגן אַ הערלעכן אויסדרוק און איז געוואָרן אַ כאַראַקטער־שטריך פון דעם אַרטעף־סטיל.

אין לעצטן סך־הכל האָט דער אומגעשיקטער אַגיטאַציע־רעפּערטואַר אויך געהאַט אַ גוטע ווירקונג אויף די שפּעטערדיגע שרייבער אין דעם רעוואָלוציאָנערן לאַגער. פון די טעות׳ן האָבן זיי אַ היבש ביסל געלערנט בנוגע דראַמאַטורגיע, בנוגע דער וויכטיגקייט פון דראַמאַטישן מאַטעריאַל (אין געגנזאַץ צו פּובליציסטישן אָדער שטייגערישן) און אויך בנוגע דער אָריענטאַציע אויף היינט־צייטיגער טעמאַטיק. איצט ווערט שוין היינט־צייטיגקייט אויסגעטייטשט ברייטער און טיפער. מען פאַרשטייט שוין, אַז אַ דראַמע פון אונזער צייט קאָן נישט נאָכלויפן די געשעענישן פון טאָג, נאָר מוז אַנטהאַלטן דאָס וועזנטלעכע און פונדאַמענטאַלע, וואָס איז כאַראַקטעריסטיש פאַר דער צייט, די אַספּעקטן פון היינט־צייטיגקייט, וואָס זיינען נישט צופעליג און אומשטענדלעך, נאָר פונדאַמענטאַל. עס איז שוין קלאָר געוואָרן פאַר אַ סך שרייבער, אַז די דראַמאַטישע סיטואַציעס און די קאָליזיעס אין אַ היינט־צייטיגער דראַמע דאַרפן זיך אונטערוואַרפן דער קינסטלערישער לאָגיק פון דראַמע, גיכער ווי דער אומלאָגיק פון „אמת׳ן

לעבן״. אַזוי אויך מיט כאַראַקטער, מיט דער שילדערונג פון אמת׳ע און גלויבלעכע מענטשן, וואָס די דראַמע זאָל זיין פאַרוואָרצלט אין זייער כאַראַקטער גיכער ווי אויסער זיי.

דער רעפּערטואַר פון רעוואָלוציאָנערער פאַרגאַנגענהייט און רעוואָלוציאָנערער ראָמאַנטיק האָט געהאַט מער מזל אין אַרטעף און האָט אויך איבערגעלאָזט טיפע שפּורן אויף דעם אַרטעף־סטיל. די בעסטע פּיעסע פון דער דאָזיגער קאַטעגאָריע איז א. קושניראָוו׳ס „הירש לעקערט״ (1932). דער אַרטעף־קאָלעקטיוו האָט אין „הירש לעקערט״ צום ערשטן מאָל אַרויסגעוויזן רייפע אינדיווידועלע אַרבעט. די איבונגען אויף דעם פּערסאָנאַזש פון „אין רויש פון מאַשינען״ און „טריקעניש״ זיינען נישט געווען אומזיסט. כאָטש אויך אין קושניראָוו׳ס דראַמע זיינען די פּערזאָנען געווען אין גאַר אַ גרויסער מאָס סכעמאַטיש — טרעגער פון באַשטימטע אידייען און סאָציאַלע שטימונגען גיכער ווי אינדיווידואַליזירטע כאַראַקטערס — האָבן די אַרטעף־שפּילער פונדעסטוועגן דערגרייכט אַ היבשע שטופּע עכטקייט און אינדיווידואַליזירונג. דערביי זיינען, פאַרשטייט זיך, די סצעניש פּערזאָנען, די טרעגער פון צאַרישע מונדירן און די שטייגער־פיגורן, אַרויס העלער און בולט׳ער ווי די אַרבעטער, וואָס האָבן נישט געהאַט קיין אויסערלעכע סימנים פון כאַראַקטער. אָבער אויך די אַרבעטער זיינען אַרויס אמת׳דיג, מענטשלעך, פּערזענלעך, נישט געקוקט אויף דער סכעמאַטישקייט פון זייער געשטאַלטונג.

די ערשטע פּיעסע פון רעוואָלוציאָנערער ראָמאַנטיק, א. וועוויאָרקע׳ס „נפתלי באָטווין״, וואָס דער אַרטעף האָט אויפגעפירט באַלד נאָך „ביים טויער״ (1929), איז געווען בלאָס און אָרים אין פּרט פון שוישפּיל, שוין אָפּגערעדט פון דער משונה׳דיגער רעזשי, וואָס האָט זיך לחלוטין נישט געפּאַסט צום מאַטעריאַל (דער רעזשיסאָר איז געווען עם דזשאָ באַשע). מיט קנאַפּע דריי יאָר שפּעטער האָט דער קאָלעקטיוו באַוויזן אין „הירש לעקערט״ ווי שנעל ער איז אויסגעוואַקסן, ווי רייף ער איז געוואָרן סיי אין פּרט פון אַנסאַמבל־שפּיל און סיי אין פּרט פון אינדיווידועלער שאַפונג.

דער שרייבער איז נישט געווען אין ניו יאָרק אין דעם טעאַטער־יאָר 1932־1933, ווען דער אַרטעף האָט אויפגעפירט דאַניעל׳ס „פיר טעג״ און וועוויאָרקע׳ס „דער סטעפּ ברענט״, אָבער פון די גרוסן, וואָס זיינען אָנגעקומען פון דער ווייטנס, איז געווען קאָנטיג, אַז איןביידע פּיעסן האָבן די שפּילער פאַרצייכנט וויטערדיגן קינסטלערישן פאָרשריט. אין זיסקינד ליעוו׳ס „שניטער״, וואָס געהערט אויך צו דער קאַטעגאָריע רעוואָלוציאָ־

נערער ראָמאַנטיק, האָט דער אַרטעף ממש אויפגעטאָן וואונדער מיט די סכעמעס און סאָציאַלע קאַטעגאָריעס, וואָס דער דראַמאַטורג האָט געגעבן אָנשטאָט לעבעדיקע מענטשן.

די רייפסטע שוישפּילערישע שאַפונגען האָט דער אַרטעף אַרויסגעוויזן אין גאָרקי'ס צוויי פּיעסן „יעגאָר בוליטשעוו" און „דאָסטיגאַיעוו" (1934 און 1935). ס'איז איבעריג צו זאָגן, אַז דאָס זיינען אויך געווען די בעסטע פּיעסן אין פּרט פון כאַראַקטער־שילדערונג. גאָרקי'ס מייסטערשאַפט האָט פאַרטושט און פאַרשעמט אַלע אַנדערע פּיעסן אין דעם אַרטעף־רעפּערטואַר. דאָרט האָבן גערעדט מענטשן נישט דאָס, וואָס דער שרייבער האָט אין זיי אַריינגערעדט, נאָר די רייד זיינען געקומען פון זייער אייגענעם מהות, פון זייער כאַראַקטער. דאָרט זיינען די סיטואַציעס געווען פאַרפלאָכטן אין דעם כאַראַקטער, פּונקט ווי דער כאַראַקטער איז געווען איינגעוואָרצלט אין דער סאָציאַלער סביבה און אין דער צייט. אויף דעם ביישפּיל פון גאָרקי'ס פּיעסן האָט דער אַרטעף־קאָלעקטיוו דערפילט, וואָס ס'האָט די גאַנצע צייט געפעלט אין דעם אַרטעף־רעפּערטואַר: ס'האָט געפעלט די קינסטלערישע אַנטפּלעקונג פון מענטשן. די אַרטעף־שפּילער האָבן זיך די גאַנצע צייט געמאַטערט און געטאָן „זייער בעסט" מיט פּאַפּירענע פּערזאָנען, געמאַכט פון דעם אויטאָר'ס רייד און דעם אויטאָר'ס סכעמע. ערשט ביי גאָרקי'ן האָבן זיי דערפילט די פרייד און די מורא'דיק־שווערע אויפגאַבע פון פאַר־שטעלן טיף־אינדיווידואַליזירטע כאַראַקטערס. זיי האָבן דעם פּרעכטיגן מאַטעריאַל געגעבן אַ ווירדיגע און אין עטלעכע פאַלן — אַ שטראַלנדיג־אמת'דיגע פאַרקערפּערונג. „דאָסטיגאַיעוו" איז אין דעם דאָזיגן פּרט געווען אַ סך בעסער ווי „יעגאָר בוליטשעוו", כאָטש די לעצטע פּיעסע איז געווען דראַמאַטיש קאָמפּאַקטער.

אין די פאָלקישע פּיעסן („ריסטאָקראַטן", „רעקרוטן", „200,000") איז דער מאָמענט פון שוישפּיל געווען אונטערוואָרפן דעם מאָמענט פון רעזשי אויף אַזוי פיל, אַז עס האָבן זיך באַקומען סטיליזירטע פּערסאָנאַזשן מיט קינסטלעכע געשטאַלטונגען און כמעט ווילקירלעכע אַנסאַמבל־קאָמפּאָ־זיציעס. און דאָ קומען מיר צום וויכטיגסטן סוביעקטיוון עלעמענט, וואָס האָט באַשטימט דעם סטיל פון אַרטעף, צו דעם רעזשיסאָרישן מעטאָד און דער קינסטלערישער פּערזענלעכקייט פון בענאָ שניידער.

די אַרבעט פון אַ רעזשיסאָר באַשטייט אין איבערזעצן דעם גע־שריבענעם טעקסט פון אַ פּיעסע אויף דער שפּראַך פון טעאַטער. אין דעם פּראָצעס פון פאַרוואַנדלען די פּאַפּירענע פּיעסע אין אַ לעבעדיגער פאַר־

שטעלונג איז דער רעזשיסאָר דער קאָמאַנדיר איבער אַלע כחות פון טעאַטער. זיין ווילטיגסטער מאַטעריאַל איז דעם אויטאָר׳ס טעקסט. זיין ווילטיגסטע געציייג — דער לעבעדיגער שוישפּילער. זיינע מיטאַרבעטער און לייטענאַנטן זיינען דער דעקאָראַטאָר, וואָס שאַפט די ראַם פאַר דער פאָרשטעלונג, און — ווען די פּיעסע פאָדערט דאָס — דער מוזיקער און דער טאַנץ־מייסטער. אין קאָמפּליצירטע אויפפירונגען איז דער עלעקטרי־קער אויך אַ ווילטיגער מיטאַרבעטער פון דעם רעזשיסאָר.

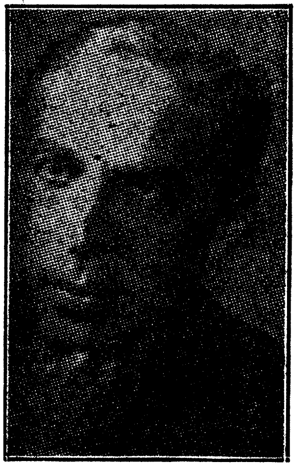
די ווילטיגסטע אויפגאַבע פון דעם רעזשיסאָר איז אַרויסצוקריגן דורך די שוישפּילער די געהעריגע אויסטייטשונג פון דער גאַנצער פּיעסע און פון באַזונדערע מאָמענטן און ראָלן. דער אופן ,ווי אַזוי אַ רעזשיסאָר נוצט אויס דעם שוישפּילער אין אַ פאָרשטעלונג, איז דאָס ווילטיגסטע אין דעם סטיל פון דעם רעזשיסאָר: אָדער ער באַטראַכט און באַהאַנדלט דעם שוישפּילער ווי אַן אויטאָמאַט, וואָס דאַרף מעכאַניש דורכפירן די צי יענע אויפגאַבע; אָדער ער באַטראַכט דעם שוישפּילער ווי אַ מיטשאַפער, וואָס דאַרף דורך אינערלעכן אויסדרוק און איבערלעבונג דורכפירן דעם רעזשי־סאָר׳ס און דעם אויטאָר׳ס אידייע. עס איז אָבער מעגלעך צו שפּילן אמת׳ע מענטשן, וואָס זאָלן צו דער זעלביגער צייט זיך באַנעמען אויף דער בינע זייער „טעאַטראַליש״, אויסגעמושטירט, „אומנאַטירלעך״. דער אמת פון דעם לעבעדיגן מענטשן קאָן גיין האַנט אין האַנט מיט דעם אמת פון טעאַטער.

בענאָ שניידער האָט זיך דערצויגן אין אַ טעאַטראַלישער שול, וואו דער טראָפּ איז געשטעלט געוואָרן גלייכצייטיג אויף דעם מענטשלעכן אמת און אויף דעם טעאַטראַלישן אמת. ער האָט געלערנט אונטער צוויי גרויסע מייסטערס פון דער טעאַטער־קונסט, סטאַניסלאַווסקי און וואַכטאַנגאָוו. דער געניאַלער וואַכטאַנגאָוו (וועלכער איז געשטאָרבן אין עלטער פון 28 יאָר) האָט אין זיין צוגאַנג צו אַ פאָרשטעלונג אַנגענומען דעם מעטאָד און דעם פּרינציפּ פון זיין געניאַלן לערער סטאַניסלאַווסקי בנוגע אַרויסרופן ביים שוישפּילער עכטע איבערלעבונגען און עכטן מענטשלעכן אויסדרוק. וואַכ־טאַנגאָוו האָט זיך אָבער צעשיידט פון זיין לערער איבער דער פראַגע ווי אַזוי דער שוישפּילער זאָל ברענגען צום אויסדרוק זיינע עכטע איבער־לעבונגען. סטאַניסלאַווסקי האָט געהאַלטן, אַז די עכטע עמאָציע וועט שוין דעם אַקטיאָר ממילא דיקטירן דעם טאָן, דעם זשעסט, דעם ריטם פון זיין שפּילן. וואַכטאַנגאָוו האָט געהאַלטן, אַז דער אַקטיאָר טאָר זיך נישט אָפּ־געבן זיין עמאָציע אויף אַ סטיכייאישן אופן, נאָר ער מוז זי קאָנטראָלירן

און קינסטלעריש לייטערן. סטאַניסלאַווסקי האָט געפאָדערט נאַטירלעכע באַנעמונג אויף דער בינע, וואַכטאַנגאָוו האָט געפאָדערט אמת׳ע עמאָציע אויסגעדריקט אָדער מיטגעטיילט דורך טעאַטראַלישער באַנעמונג. בייביידן איז געווען וויכטיג דער אויפריכטיגער טאָן, וואָס קומט פון אויפ־ריכטיגער איבערלעבונג. ביידע האָבן אָנערקענט, אַז דעם אַקטיאָר׳ס איבערלעבונג דאַרף זיין אַ געלייטערטע און דאַרף באַגלייט ווערן דורך אַ געוויסער מאָס באַוואוסטזיניגן קאָנטראָל איבער זיך. אָבער בעת סטאַניס־לאַווסקי האָט געזוכט צו שאַפן אויף דער בינע אַ פולשטענדיגע אילוזיע פון אמת׳ן לעבן, האָט וואַכטאַנגאָוו געזוכט בלויז די אילוזיע פון עכטע מענטשן, רעאַליזירט דורך טעאַטראַלישע מיטלען. און טעאַטער האָט, לויט וואַכטאַנגאָוו׳ן, אַן אייגענע לאָגיק, אַן אייגענע גלויבלעכקייט, אַן אייגענעם אויסערלעכן און אינערלעכן אמת. די בינע דאַרף נישט דווקא אויסזען ווי אַ „שטיק לעבן״, נאָר זי דאַרף זיין אַ שטיק טעאַטער. עמאָציע, שפאַנונג, פאַטאָס, דער פלאַטער פון גייסט — דאָס איז דער טרייב־כח פון אַ טעאַטער־שפּיל, אָבער די סצענישע פאָרמען, וואָס דער עמאָציאָנעלער אויסדרוק קריגט אויף דער בינע, זיינען אונטערוואָרפן דער טבע פון טעאַטער און נישט דער טבע פון „אמת׳ן לעבן״. דאָס אמת׳ע לעבן איז אַ גרויסער ליגנער, ווען עס קומט צו עכטן אינערלעכן אויסדרוק. די אויפגאַבע פון טעאַטער, האַלט בענאָ שניידער אין איין טענה׳ן, איז אַראָפּצורייסן די מאַסקע פון לעבן און עס אַנטפּלעקן פון אינעווייניג.

שניידער איז איינער פון די טאַלאַנטפולסטע פאַרזעצער פון דער טראַדיציע, וואָס וואַכטאַנגאָוו האָט פאַרפלאַנצט אין דער טעאַטער־קונסט. די, וואָס האָבן באַמערקט און באַוואונדערט בלויז די אויסערלעכע, די סצענישע שטריכן פון שניידער׳ס רעזשי, האָבן באַמערקט און באַוואונדערט בלויז די שאָלעכץ פון זיין סטיל. זיין וויכטיגסטע שעפערישע אַרבעט האָט שניידער דורכגעפירט ביי די פּראָבן אויף אַ פּיעסע, ווען די שוישפּילער זיינען געזעסן אַרום טיש און געלייענט זייערע ראָלן. גלענצנדיג ווי ס׳איז געווען די סצענירונג פון אַ פּיעסע אונטער שניידער׳ס רעזשי, איז אָבער זיין אַרבעט מיט די שוישפּילער אויף דעם געביט פון אַרויסברענגען עכטן עמאָציאָנעלן אויסדרוק געווען דאָס סאַמע וויכטיגסטע אין זיין רעזשי־סאָרישן מעטאָד. דאָ איז דער רעזשיסאָר פון אַרטעף געווען נישט בלויז אַ שטעלער פון פּיעסן, נאָר אַ לערער, דערציער און בויער פון אַקטיאָרן. ער האָט די אַרטעף־שפּילער געלערנט די זייער שווערע און קאָמפּליצירטע טעכניק פון אַרויסרופן ביי זיך די אמת׳ע געפילן און די געפילן קאָנטראָלירן

און פורעמען דורך באַוואוסטזיניגער שאַפונג. אין דעם דאָזיגן זין איז יעדע פיעסע און יעדע ראָל געווען אַ שטודיום, און די אַרטעף־שפילער זיינען מיט יעדער פיעסע געוואָרן רייפער און האָבן אַריינגעבראַכט מער מענטש־לעכן אמת אין זייערע שאַפונגען. אויב דער אַרטעף־קאָלעקטיוו האָט זיך אונטערשיידט מיט עפּעס פון אַנדערע טעאַטער־גרופּן, איז דאָס געווען גראָד מיט דער אויפריכטיגקייט פון אויסדרוק. „שפילן טעאַטער", „עקטן", „מאַכן אָנשטעלן" איז געווען איינע פון די טויטלעכסטע זינד ביי שניי־דער'ן. די נאַטירלעכע טענדענץ ביי אַן אַקטיאָר איז צו זוכן דעם „קורצן וועג" און זיך אַוועקזעצן רייטנדיג אויף אַ פאַרטיגן טאָן, אויף אַ ספּעקטאַקולערן זשעסט, אויף אַ „שטאַרקן" אָנשטעל. וואָס ווייניגער דערפאַרן אָדער טאַלאַנ־טירט אַ שוישפּילער איז, אַלץ שטאַרקער איז ביי אים די נייגונג צו „עקטן" צו „שפילן טעאַטער". בענאָ שניידער האָט ביים אַרטעף־קאָלעקטיוו אויסגעוואָרצלט אָט־די נייגונג און האָט אין די שפּילער פאַרפלאַנצט די עטיק פון אויפ־ריכטיגער באַציאונג צו זייער אויפגאַבע.


בענאָ שניידער

פאַר איינעם, וואָס איז באַקאַנט מיט בענאָ שניידער'ס אַרבעט, קומען פאַר מאָדנע די מיינונגען, וואָס מען הערט אין געוויסע קרייזן, אַז שניידער איז אַ רעזשיסאָר פון סצעניש קונצן, אַז די אַרטעף־שפּילער האָבן גע־שפּילט אַלע אונטער שניידער'ס פייפל, אַז שניידער האָט מושטירט די אַקטיאָרן ווי מעכאַנישע ליאַלקעס. דאָס איז פּונקט דער היפּוך פון שניידער'ס מעטאָד און סטיל. נישט דורך מעכאַנישער מושטירונג, נישט דורך אויטאָ־מאַטיש פאָלגן דעם רעזשיסאָר זיינען אין אַרטעף אויסגעוואַקסן קרעפטיגע אינדיווידועלע קינסטלער. אונטער אַן אַנדער קינסטלערישער אָנפירער־שאַפט — אָדער ווען מען וואָלט זיי געלאָזט טאָן, וואָס זיי האָט זיך געוואָלט — וואָלטן די יונגע טאַלאַנטן פון דעם אַרטעף־קאָלעקטיוו פאַרוואַקסן גע־

וואָרן מיט ווילד־גראָז פון אַקטיאָרישקייט, פון באָמבאַסטיק און אָנשטעלן. בענאָ שניידער האָט איינגעהיט דעם אמת אין דעם שפּילן פון דעם אַרטעף־קאָלעקטיוו, ער האָט מיטגעטיילט די שפּילער די עטיק פון זייער קונסט, פון קונסט בכלל, די אָרענטלעכע באַציאונג צום מאַטעריאַל און צו זיך אַליין. שניידער דער לערער האָט אויפגעטאָן פאַר דעם אַרטעף־קאָלעקטיוו מער ווי שניידער דער שטעלער פון פּיעסן האָט אויפגעטאָן פאַר דער בינע.

עס איז לחלוטין נישט ריכטיג, אַז בענאָ שניידער איז אַ רעזשיסאָר מיט אַ באַשטימטן שטאַמפּ אָדער נוסח. בייזע צינגער האָבן געזאָגט, אַז שניידער האָט „קאָפּירט" וואַכטאַנגאָוו׳ן, אָבער וואַכטאַנגאָוו לאָזט זיך נישט קאָפּירן, ווייל ער האָט נישט איבערגעלאָזט קיין שום שטאַמפּ, קיין שום מעכאַנישע פאָרמולע אָדער שאַבלאָן. וואַכטאַנגאָוו האָט אויסגעלייטערט אַ שעפערישן פּרינציפּ אין טעאַטער, און בלויז שעפערישע מענטשן קאָנען פאַרווענדן וואַכטאַנגאָוו׳ס פּרינציפּ. בענאָ שניידער האָט אַסימילירט וואַכטאַנגאָוו׳ס פּרינציפּ און האָט דורך דעם באַפרייט און באַפליגלט זיין אייגענע שעפערישע פאַנטאַזיע, זיין אייגענע אינטואיציע פון אַ קינסטלער, זיין אייגענע דערפינדערשיקייט פון אַ סצעניש מייסטער.

מען האָט, פאַרשטייט זיך, געקאָנט געפינען אין אַלע אַרטעף־אויפפירונגען געוויסע כאַראַקטעריסטישע שטריכן פון שניידער׳ס סטיל. יעדער קינסטלער האָט עפּעס אַ צייכן פון זיין פּערזענלעכקייט, אַ חתימה פון זיין אייגנטימלעכן טאַלאַנט. אין אַ סך פון בענאָ שניידער׳ס „פליטערלעך" האָט זיך געמערקט אָט־די קינסטלערישע חתימה זיינע, אָבער דאָס איז בשום אופן נישט געווען קיין שטאַמפּירטער סטיל. דער אמת איז, אַז אויסערלעך האָט יעדע פאָרשטעלונג אין אַרטעף געהאַט אַן אַנדער פּנים, און בלויז אין דעם אינערלעכן שימער, אין דעם געמיט און רושם פון דער גאַנצער פאָרשטעלונג האָט זיך געלאָזט שפּירן אַ באַשטימטער און אַן אויסגעהאַלטענער סטיל. דאָס כאַראַקטעריסטישע און דאָס באַשטייענדיגע אין שניידער׳ס סטיל איז געווען נישט דער אויסערלעכער קונץ, נאָר די שטראַלנדיגע מענטשלעכקייט און די עלאָקווענטע שפּראַך פון דראַמאַטישן און סצענישן אויסדרוק. שניידער׳ס בעסטע שאַפונג איז נישט „רעקרוטן" און נישט „200,000", נאָר די שטילע, ניט־ספּעקטאַקולערע, וויברירנדיג־מענטשלעכע אויפפירונגען פון „דאָסטיגאַיעוו" און „יעגאָר בוליטשעוו".

שניידער׳ס סצענישקייט האָט, אמת, געקראָגן אַן איבערוואָג איבערן דראַמאַטישן אינהאַלט אין אַ צאָל אויפפירונגען. ער האָט זיך אָפּטמאָל צופיל „פאַרשפּילט" מיט דעטאַלן, מיט באַזונדערע עפעקטפולע סצענעס,

און עס האָט זיך געקאַנט שאַפן דער איינדרוק, אַז ער איז ניט דער רעזשיסאָר פון גרויסן פּלאַן, נאָר פון איינפאַלן און המצאות.

זיין סטיל האָט שניידער נישט געבראַכט קיין פאַרטיגן, נאָר ער האָט אים אַנטוויקלט און אויסגעלייטערט אין אַרטעף און דורך דעם אַרטעף־קאָלעקטיוו. אין דעם אַרטעף האָט ער געפונען גראָד אָט די התלהבות, גראָד אָט די ערנסטקייט, גראָד אָט די געבונדנקייט דורך אַ געמיינשאַפט־לעכער אידייע, וואָס איז נויטיג געווען אויף צו שאַפן אַ קינסטלערישן קאָלעקטיוו. ער האָט געפונען אַ פאַרטיגע קאָלעקטיווע עטיק, וואָס זיין מין טעאַטער האָט געדאַרפט האָבן. ער האָט געפונען עמפינדלעכן מענטשן־מאַטעריאַל, וואָס האָט זיך געלאָזט לייטערן און אויסבילדן. ער האָט אין דער רעוואָלוציאָנערער מיסיע פון אַרטעף געפונען דעם עטישן שטאָף, וואָס איז אַזוי נויטיג אויף דורכצוטראָגן אַ קינסטלערישע מיסיע.

איינע פון די וויכטיגסטע שטופן אין דעם פּראָצעס פון רעזשיסירן אַן אויפפירונג, איז די אויסטייטשונג פון דער פּיעסע, סיי אין דעם זין פון איר גרונט־אידייע, סיי אין דעם זין פון איר דראַמאַטישער ליניע. דאָ האָט שניידער געהאַט די הילף פון קאָלעקטיווער מיטשאַפונג. די אַרטעף־שפּילער האָבן צוזאַמען מיטן רעזשיסאָר דיסקוטירט און אַנאַליזירט יעדע פּיעסע און זיינען צוזאַמען געקומען צו באַשטימטע אויספירן בנוגע דער גרונט־אידייע און דער באַדייטונג פון יעדער פּערזאָן אין דער שפּיל. ערשט נאָך אַזאַ פאַרשטענדיגונג מיט דעם שפּילער־קאָלעקטיוו האָט דער רעזשיסאָר אָנגעהויבן פורעמען די אויפפירונג לויט זיין קינסטלערישן פּלאַן און מיט זיינע אייגענע באַטאָנונגען און אַקצענטן. דער סטיל פון דער פאַרשטעלונג איז דעריבער געווען פאַרוואָרצלט אין דער קאָלעקטיווער אויסטייטשונג פון דער פּיעסע. דער שפּילער־קאָלעקטיוו האָט שטענדיג בייגעטראָגן צום גייסט און דעם אָטעם פון דער אויפפירונג, אויב אַפילו דער רעזשיסאָר איז געווען דער שאַפער פון דער סצענישער פאָרם און דער וועג־ווייזער פאַר די אַקטיאָרן.

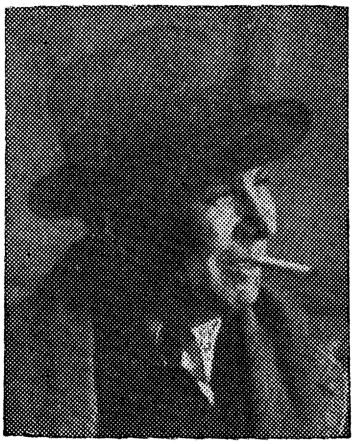
עס איז קיין ספק נישט, אַז בענאַ שניידער׳ס שעפערישע פּערזענלעכקייט האָט זיך טיף אָפּגעשטעמפּלט אין דעם סטיל פון אַרטעף. ס׳איז אָבער אויך אמת, אַז דער אַרטעף־קאָלעקטיוו און די סאָציאַלע סביבה, אין וועלכער דער אַרטעף האָט פונקציאָנירט, האָבן באַווירקט און באַרייכערט שניידער׳ס שעפערישע פּערזענלעכקייט. אויב ער האָט געהאַט אַ גרויסן חלק אין באַשטימען דעם סטיל פון אַרטעף, האָט אָבער דער אַרטעף געהאַט נישט קיין קלענערן חלק אין באַווירקן און אויסלייטערן שניידער׳ס רעזשיסאָרישן

סטיל. דאָ האָט געווירקט סיי דער מאַטעריאַל, סיי די רעוואָלוציאָנערע פונקציע פון אַרטעף, סיי דער שפּילער־קאָלעקטיוו און סיי די אַרטעף־אוידיטאָריע, — שוין אָפּגערעדט פון דער ערנסטער קריטיק, וואָס שניי־דער׳ס אַרבעט מיטן אַרטעף האָט שטענדיג אַרויסגערופן סיי אין דער רעוואָלוציאָנערער פּרעסע און סיי אין די ברייטערע קונסט־קרייזן.

די אַמעריקאַנער אינטעליגענץ, וואָס האָט זיך אַ לאָז געטאָן צו די אַרטעף־פאָרשטעלונגען, האָט געקענט שניידער׳ס אַרבעט הויפּטזאַכלעך פון זיינע צוויי גלענצנדיגע פאָלקישע אויפפירונגען, „רעקרוטן״ און „200,000״. די אידישע צושויער, וואָס האָבן געקענט דעם אַרטעף פון אָנהויב אָן, גע־דענקען אויך אַ דריטע אויפפירונג פון ענלעכן קאַליבער, „ריסטאָקראַטן״. סצעניש זיינען דאָס, אָן ספק, געווען די בלענדנדיגסטע אויפפירונגען, וואָס שניידער האָט געמאַכט מיטן אַרטעף. אָבער דער פאַרדינסט און די „שולד״ איז דאָ געווען נישט אינגאַנצן שניידער׳ס. ער האָט זיין סטיל אין יענע פאָרשטעלונגען אויסגעלייטערט פון דעם ספּעציפישן מאַטעריאַל. ער האָט שלום־עליכמ׳ען נישט באַצוואונגען אין די אינטערעסן פון סצענישער פאָרם, נאָר ער האָט געפונען גראָד די סצעניש פאָרם, וואָס זאָל צום העלסטן אַרויסברענגען די קאָמעדישקייט פון שלום־עליכמ׳ס מענטשן און סי־טואַציעס. דערביי האָט שניידער געהאַט דעם גוטן געשמאַק נישט צו נעמען גוואַלדיג ערנסט די מעלאָדראַמאַטישע זייט פון דעם פאָלקישן רעפּערטואַר. נישט ביי שלום־עליכמ׳ען און נישט אין „רעקרוטן״ האָט ער זיך נישט געלאָזט פאַרפירן פון די „האַרץ־רייסנדיגע״, באַנאַל־סענטימענ־טאַלע מאָמענטן, נאָר ער האָט געזוכט און געפונען דאָס וועזנטלעכע, דאָס באַשטייענדיגע. ממילא האָבן זיך באַקומען ספּעקטאַקלען פון קאָלאָריט, פון קאָמעדיע, פון סטיליזירטער קאָמפּאָזיציע. נישט געקוקט אָבער אויף דער ספּעקטאַקולערער שפּילעריי, האָט שניידער גלייכצייטיג אויסגעלייטערט פון דעם פאָלקישן מאַטעריאַל די מאָמענטן פון קלאַסן־שיכטונג און קלאַסן־אַנטאַגאָניזם. די „מענטשן״ אין „ריסטאָקראַטן״ האָט ער געשטאַלטעט ווי סימפּאַטישע האָרעפּאַשנע מענטשן, די „ריסטאָקראַטן״ — ווי פאַלשע אָנשטעל־מאַכער, ווי געקיצלטע באַשעפענישן, וואָס זייער גאַנץ לעבן איז באַזירט אויף אַ ליגן, אויף אַ ווידערשפּרוך צווישן אמת׳ן מאָטיוו און אויסערלעכער פּאָזע.

אויב אין „ריסטאָקראַטן״ האָט שניידער פאַרדעקט די אומדערפאָרנקייט פון דעם שפּילער־קאָלעקטיוו דורך בלענדנדיגער סצענישקייט און סטילי־זאַציע, האָט ער אין די שפּעטערדיגע פאָלקישע ספּעקטאַקלען אויך באַטאָנט

דעם אינדיווידועלן שוישפּילערישן מאָמענט. און ווי „אומבאַטירלעך״ עס זאָלן נישט זיין שניידער׳ס מיזאַנסצענעס און קאָמפּאָזיציעס, העלפן זיי אָבער אויסלייטערן אַ נאַטירלעכע שטימונג, אַ שטימונג פון טעאַטער־פרייד ביי די צושויער. שניידער האָט קיינמאָל נישט אַרויפגעצוואונגען קיין אויסטערלישע עפעקטן אויף דעם צושויער. מיט דער מעגלעכער אויסנאַם פון „האַנטש, פּאַנטש ענד דזשאָועל״, וואָס שניידער האָט צעביטן אויף פלאַכער סצענישקייט, און פון „דזשים קופּערקאָפּ״, וואָס איז בכלל געווען אַ משונה׳דיגע זאַך, זיינען די סצענישע עפעקטן און סטיליזאַציעס אין שניידער׳ס אויפפירונגען שטענדיק געווען האַרמאָניש מיט דער שטימונג פון די צושויער. און דאָס אַליין וויַיזט, אַז שניידער׳ס סצענישקייט איז נישט געווען קיין פאָרמאַליסטישע, נישט קיין עסטעטיזירנדיגע, נאָר ס׳איז געווען — די באַריידעוודיגע שפּראַך פון שעפערישן טעאַטער, אַ שפּראַך, וואָס דערגאַנצט און באַרייכערט סיי דעם לשון פון דעם דראַמאַטורג און סיי די אויסדרוק־מיטלען פון די אַקטיאָרן.



מ. זאָלאָטאַראָף

דער אַרטעף און בענאַ שניידער האָבן ביידע געהאַט מזל מיט דעקאָראַציעס. בלויז טעאַטער־מענטשן קאָנען אָפּשאַצן דעם בייטראַג, וואָס מ. זאָלאָטאַראָף האָט געמאַכט צום סטיל פון אַרטעף. בלויז ב. שניידער קאָן עדות זאָגן וועגן דער קינסטלערישער מיטהילף, וואָס זאָלאָטאַראָפ׳ס בינע־ראָם האָט אים געבראַכט צו יעדער אויפפירונג. דער עלעמענט פון מאָלערישקייט, וואָס זאָלאָטאַראָף האָט אַריינגעבראַכט אין די אויפפירונגען פון אַרטעף, האָט אַ סך געהאָלפן אַרויסברענגען די ספּעציפישע סצענישקייט פון שניידער׳ס רעזשי. זאָלאָטאַראָף איז פון מאָלערישן פּרינציפּ דערגאַנגען צום טעאַטראַלישן פּרינציפּ. אַמאָל האָט זיך געדאַכט, אַז דאָס בילד און די מאָלערישע קאָליר־סכעמע דאָמינירט ביי אים איבער דער בינע־ראָם און דעם קלאָריט פון דער פּיעסע. אָבער זאָלאָטאַראָפ׳ס סצענישקייט איז געוואָרן רייפער מיט יעדער נייער אויפפירונג, און אין זיינע לעצטע

אַרבעטן האָט ער זיך אַרויסגעוויזן ווי אַן אָריגינעלער בינע־מייסטער און אַ שאַפער פון צוועקמעסיגער טעאַטראַלישער פאָרם.

זאָלאָטאַראָפ׳ס חבר׳שע צוזאַמענאַרבעט מיטן רעזשיסאָר, מיטן שפּי־לער־קאָלעקטיוו און מיט דער גאַנצער אַרטעף־אָרגאַניזאַציע האָט נאָך פעסטער צעמענטירט דעם אַרטעף־אַנסאַמבל, און אין דעם אַנסאַמבל פון אַרטעף דאַרף מען אַריינרעכענען נישט בלויז די שוישפּילער, נאָר די גאַנצע אַרטעף־משפחה, דעם גאַנצן צונויפבונד צווישן דעם אַרטעף און זיין אוידיטאָריע.

מיר וועלן זיך דאָ נישט אָפּשטעלן אויף די קלענערע אויפפירונגען פון דעם אַרטעף צו פאַרשיידענע געלעגנהייטן. די שלום־עליכם פּיערונגען פאַרדינען אַ באַזונדער וואָרט. די טראַדיציע פון ברענגען דעם מייסטער פון אידישן וואָרט צו זיינע פאַרהערער אין אַ מיטרייסנדיגער סצענישער פאָרם איז אַ דאַנק דעם אַרטעף אויסגעוואַקסן צו דער מדרגה פון אַ פאָלקס־פעסט. די יערלעכע שלום־עליכם אָוונטן, וואָס דער אַרטעף האָט דורכ־געפירט, האָבן דעם טעאַטער געהאָלטן אין לעבעדיגן קאָנטאַקט מיט די אידישע פאָלקס־מאַסן, וואָס צוליב די סיבות אָדער יענע זיינען זיי נישט געווען קיין אָנהענגער פון דעם אַרבעטער־טעאַטער. און ס׳איז אַ באַ־פרידיגונג צו געדענקען, אַז אין אַלע זיינע בלאָנדזשענישן, אין אַלע זיינע איינשטעלונגען אויף דער אַגיטיר־פּיעסע, האָט דער אַרטעף קיינמאָל נישט פאַרגעסן און פאַרנאַכלעסיגט שלום־עליכמ׳ען. שלום־עליכם איז געווען דער געמיינשאַפטלעכער דענאָמינאַטאָר צווישן דעם רעוואָלוציאָנערן אַרבעטער־טעאַטער און די אידישע פאָלקס־מאַסן.

עס בלייבט נאָך צו זאָגן אַ וואָרט וועגן דער אוידיטאָריע, ווי וועגן אַ וויכטיגן באַשטאַנד־עלעמענט פון דעם אַרטעף־סטיל. מיר׳ן זיך ברעכן אין אַן אָפענער טיר, ווען מיר וועלן זאָגן, אַז די אַרטעף־צושויער האָבן באַווירקט די קינסטלערישע אַרבעט פון דעם טעאַטער. שוין אין דעם אויסוואַל פון דעם מאַטעריאַל אַליין האָט זיך די אַרטעף־פירערשאַפט גע־רעכנט מיט די שטימונגען און דער וועלט־אַנשויאונג פון די רעוואָלוציאָ־נערע אַרבעטער, וואָס האָבן צום אָנהויב געשאַפן די הויפּט־באַזע פון דעם אַרבעטער־טעאַטער. אַט־די אוידיטאָריע האָט אַ סך מיטגעהאָלפן די אומ־רייפע שוישפּילער אין די ערשטע יאָרן פון זייער אַרבעט אויף דער אַרטעף־בינע. די בינע און דער צושויער־זאַל האָבן זיך פאַרשטאַנען אויפן וואונק. אין דעם צושויער־זאַל איז נישט געווען אַט דער „אוידיטאָריע־ווידערשטאַנד“, פאַר וועלכן מען האָט אַזוי מורא אין דעם קאָמערציעלן

טעאַטער. די אַרטעף־צושויער זיינען אַנטקעגנגעקומען די שפּילער און זיי באַגעגנט אויף האַלב וועג. די צושויער זיינען אַנטקעגנגעקומען דעם דראַמאַטורג און האָבן פון דער פּיעסע אַרויסגעלייענט און אין איר אַריינגעלייענט דעם ריכטיגן פּראָלעטאַרישן, רעוואָלוציאָנערן אינהאַלט. אַט דער דערפאָלג ביים עולם, וואָס איז געווען איינאָטעמדיג מיט דער בינע, האָט צוגעגעבן מוט און כּוח סיי דעם רעזשיסאָר, סיי דעם שפּילער און סיי דער גאַנצער אַרטעף־אָרגאַניזאַציע.

אָבער דערביי איז אויך געווען אַ מאָמענט פון געפאַר, אַז דער אַרטעף זאָל זיך שוין צופיל פאַרלאָזן אויף דעם אָפּרוף פון די צושויער און זאָל פאַרגליווערט ווערן אין אַ צושטאַנד פון זעלבסט־צופרידנקייט און פון געגנזייטיגן משפּחה־ליוב. אויף דער אידעאָלאָגישער זייט איז געווען אַ געפאַר אַריינצופאַלן אין סעקטאַנטישקייט, אויף דער קינסטלערישער זייט האָט געלויערט די געפאַר פון רוען אויף די גרינג־דעראָבערטע לאָרבער־קראַנצן.

ביידע געפאַרן זיינען אין גאָר אַ היפּשער מאָס באַזייטיגט געוואָרן. דער אַרטעף האָט צום שלוס פון זיין קאַריערע אויסגעלעבט זיינע סעקטאַנטישע טענדענצן. די אַלץ־ברייטערע אוידיטאָריע, וואָס דער אַרטעף האָט זיך דערוואָרבן, האָט ממילא געהאַט די ווירקונג פון אַ קאָרעקטיוו צו דער משפּחה׳דיגקייט פון אומקריטישן ליוב און אָנערקענונג. ער האָט מיט ווערדע דורכגעטראָגן זיין מיסיע צו שאַפן אַ פּראָלעטאַרישן קונסט־טעאַטער און האָט אין זיין ווייטערדיגער אַרבעט אויסגעברייטערט זיינע ערשטע שמאָלע פאָרמולירונגען בנוגע פּראָלעטאַרישן טעאַטער. ווען דער אַרטעף האָט איבערגעריסן (עס ווילט זיך ניט זאָגן — פאַרענדיגט) זיין קאַריערע, איז ער שוין געווען נאָענט צום ציל, וואָס ער האָט געזוכט צו דערגרייכן, — צום ציל פון אַ קינסטלערישן פאָלקס־טעאַטער. דורך דעם אמת און עכטקייט פון זיין קונסט האָט ער געפונען די אָנערקענונג און דעם רעספּעקט אַפילו פון דעם געגנערישן לאַגער.

דער קינסטלערישער וועג פון אַרטעף איז געווען דער וועג פון אויסשמידן דאָס געווער פון טעאַטער ווי אַ מיטל אין דעם קאַמף פאַר אַ בעסערער וועלט. דאָס מעכטיגסטע געצייג פון אַרטעף איז געווען זיין אייגענער קינסטלערישער פּנים, זיין אייגנטימלעכער סטיל, וואָס איז געווען עפּעס גרעסערס און מער באַשטייענדיגס, ווי דער סטיל פון אַ רעזשיסאָר אָדער די סצענישע פאָרם פון אַ פאָרשטעלונג. אין דעם אַרטעף־סטיל האָט זיך צונויפגעגאָסן דער מאָמענט פון קאַמף פאַר אַ בעסערער וועלט מיט

דעם מאָמענט פון קינסטלערישער שעפערישקייט, דער סאָציאַל־עטישער מאָמענט מיט דעם עסטעטישן. דער וועג, וואָס דער אַרטעף האָט דורכגעמאַכט, האָט געבראַכט אַ סך פרייד פון דערגרייכונג און אַ היבש ביסל אַנטוישונג פון בלאָנדזשעניש. אָבער אַפילו די טעות׳ן, וואָס דער אַרטעף האָט דורכגעמאַכט אויף זיין שעפערישן וועג, זיינען ווערטפול דערמיט, וואָס זיי קאָנען העלפן גרינגער מאַכן דעם וועג פאַר אַ נייעם אידישן פאָלקס־טעאַטער.

מעגלעכקייטן פאַר אַן אַרטעף־אַרטיגן טעאַטער זיינען פאַראַן. דער אַרטעף האָט אויסגעבילדעט אַן עולם און געשאַפן אַ מוסטער פון אַ ניט־קאָמערציעלן געזעלשאַפטלעכן טעאַטער. ער האָט אויך געשאַפן אַ מוסטער פון ענגער קאָאָפעראַציע צווישן אַ פאָלקס־טעאַטער און אָרגאַניזאַציעס פון פאָלקס־מאַסן. דער אונטערגאַנג פון דער אַרטעף־אונטערנעמונג איז געווען פון איין זייט אַ רעזולטאַט פון דער קראַנקער עקאָנאָמיק פון דעם אידישן טעאַטער, פון דער אַנדערער זייט — אַ טרויעריגער רעזולטאַט פון די רדיפות און העצעס, וואָס די רעאַקציאָנערע עלעמענטן אין אידישן לעבן האָבן געפירט און פירן געגן די פּראָגרעסיווע באַוועגונגען און געגן אידישער אייניגקייט. דער אַרטעף האָט ניט באַנקראָטירט ווי אַ קולטור־אינסטיטוציע און ווי אַ קונסט־טעאַטער, — ער איז געפאַלן אין אַן אומגלייכן געראַנגל.

אָבער די פאָן פון אַ ווירדיגן פאָלקס־טעאַטער פלאַטערט נאָך אַלץ, און עס זיינען אין דער אידישער סביבה דאָ גענוג שעפערישע קינסטלער און גענוג אחריות׳דיגע כלל־טוער און אָרגאַניזאַציעס, וואָס זאָלן פאָרטזעצן די גלאָררייכע אַרטעף־טראַדיציע און שאַפן אַ געזעלשאַפטלעכן קונסט־טעאַטער, וואָס זאָל זיין אַ כבוד פאַר די אַמעריקאַנער אידן און פאַר דער אידישער קולטור.

וועגן ביכער איבער טעאַטער

ביכער פאַרן ספּעציאַליסט. — דער „אַלגעמיינער לייענער" האָט פון וואָס אויסצוקלייבן. — סטאַניסלאַוו־סקי׳ס „מיין לעבן אין דער קונסט". — ביכער איבער דראַמאַטורגיע און רעזשי. — וואו האַלט עס מיט אידישע ביכער איבער טעאַטער?

אין לויף פון דער אַרבעט איבער דעם בוך איז דעם שרייבער, פאַרשטייט זיך, אויסגעקומען אַריינצוקוקן אין אַ סך ביכער און צייטשריפטן, אַלטע און מאָדערנע. עס וואָלט אָבער געווען אַן עוולה צו באַ־לעסטיגן דעם לייענער מיט די אַלע צוגרייטונג־מאַטעריאַלן און דאָ אָנגעבן אַ לאַנגן צעטל „קוואַלן", — אַן עוולה, ווייל אויף דעם ניט־ספּעציאַליזירטן לייענער וואָלט אַזאַ טעכנישע ביבליאָגראַפיע געהאַט אַ דערדריקנדיגע ווירקונג. דער ספּעציאַליסט פילט זיך היימיש אין אַ סביבה פון ביכער איבער זיין פאַך, אַט אַזוי ווי דער מעכאַניק פילט זיך היימיש אין אַ סביבה פון אַלערליי געצייג. דער ניט־פאַכמאַן ווערט אָבער צעטומלט און פאַרלאָרן, ווען מען פירט אים אַריין אין דעם וואַרשטאַט. וואָס מער „קוואַלן" דער שרייבער גיט־אָן, וואָס גרעסער עס ווערט דער באַרג ביבליאָגראַפישע אָנמערקונגען, אַלץ מער ווערט דער דורכשניטלעכער לייענער ביי זיך געפאַלן און אָפּהענדיג. עס קומט דאָך אויס, אַז כדי צו באַנעמען דעם ענין ווי געהעריג וואָלט ער אַליין באַדאַרפט דורכגראָבן אַט־דעם גאַנצן באַרג; און אַזוי ווי דאָס איז פאַר אים אוממעגלעך, באַקומט זיך ממילא אַ געפיל פון דערשלאָגנקייט, פון ניט־געלערנטקייט.

דעריבער איז אין דעם בוך, ווי ווייט מעגלעך, אויסגעמיטן געוואָרן דער עפעקט פון לומדות, וואָס צופיל ביבליאָגראַפישע אָנמערקונגען שאַפן. דער טאָן פון שמועסן איז מיט אַ כיוון באַנוצט געוואָרן, כדי דער לייענער זאָל זיך פילן היימיש מיטן שרייבער און — מיטן באַהאַנדעלטן ענין.

נאָר וועגן עטלעכע ביכער איבער טעאַטער וואָלט דער לייענער באַדאַרפט וויסן און וואָלט מיט זיי באַדאַרפט ווערן היימיש. עס געדענקען זיך די 30ער יאָרן, ווען דער שרייבער האָט געהאַלטן לעקציעס אין די אַרטעף־סטודיעס איבער „די יסודות פון טעאַטער". קיין אידישע ביכער, אויף וועלכע מען זאָל זיך קאָנען אָנשפּאַרן ווי אויף לערן־מאַטעריאַל, זיינען ניט געווען. קיין סך צייט צו גראָבן זיך אין ביכער האָבן די סטודיסטן ניט געהאַט. אָבער דערגאַנצונג־מאַטעריאַל צו די לעקציעס איז דורכאויס געווען נויטיג. האָבן מיר דעם ענין רעדוצירט צום „מינימאַלסטן מינימום" און געמאַכט צוויי ביכער פאַר אָבליגאַטאָריש. צווישן די סטודיסטן איז אַרומגעגאַנגען אַ ווערטל, אַז איין בוך ווערט גענוצט צוליב אינפאָרמאַציע און דער צווייטער — צוליב אינספּיראַציע. לאָמיר אָנהויבן פון לעצטן.

קאָנסטאַנטין סטאַניסלאַווסקי׳ס "My Life in Art" („מיין לעבן אין דער קונסט", צו באַקומען אין אַמעריקע אויך אין רוסישן אָריגינאַל) איז אַ קוואַל פון אינספּיראַציע פאַר טעאַטער־מענטשן און פאַר קולטור־מענטשן בכלל. אונז איז אויסגעקומען עטלעכע מאָל צו פאַררופן זיך אויף סטאַניסלאַווסקי׳ס אָנשויאונגען בנוגע שוישפּיל, רעזשי, דעקאָראַציע, קאָסטיום, א. אַז. וו. דער לייענער ווייסט, אַז סטאַניסלאַווסקי איז אַליין געווען אַ גרויסער אַקטיאָר און רעזשיסאָר; אַז ער איז דער באַשאַפער און באַגרינדער פון אַ סיסטעם און אַ מעטאָד פון רעאַליסטישן שוישפּיל; אַז ער איז געווען דער גרינדער און פירער פון דעם גלאָררייכן מאָסקווער קונסט־טעאַטער, וואָס האָט איבערגעלאָזט אַ טיפן שטעמפּל אויף דער מאָדערנער טעאַטער־קונסט; אַז ער איז געווען אַ בויער פון אַקטיאָרן און אַ זוכער פון אמת אין קונסט בכלל, אין טעאַטער בפרט; אַז אומעטום, וואו קינסטלער זיינען ערנסט באַשעפטיגט מיט דער טעאַטער־קונסט, שטודירט מען סטאַניסלאַווסקי׳ן און מען פּרוּווט אָנווענדן דעם „סטאַניסלאַווסקי־מעטאָד".

אין דעם בוך „מיין לעבן אין דער קונסט" וועט אָבער דער לייענער געפינען ניט בלויז פאַך־דערקענטעניש, נאָר אויך אַנטפּלעקונג פון דעם מהות פון טעאַטער. ווי דער נאָמען וויזט, איז דער בוך אויטאָביאָגראַפיש. סטאַניסלאַווסקי באַשרעבקט זיין אויטאָביאָגראַפיע אויף זיין „לעבן אין דער קונסט". זיינע זוכענישן, זיינע דערפאָלגן און אַנטוישונגען זיינען אינטים

צונויפגעבונדן מיט דעם גורל און דער קאַריערע פון דעם מאָסקווער קונסט־טעאַטער. אין לויף פון בוך ווערט פאַר אייערע אויגן געשאַפן דער גרויסער קולטור־בנין, וואָס לויכט ווי אַ טורעם פון ליכטיגקייט אַריבער לענדער און שפּראַכן און פעלקער. יאָ — און אַריבער דורות. סטאַני־סלאַווסקי האָט לויז־געלאָזט דעם שטראָם פון שעפערישער זוכעניש, וואָס האָט זיך אַוועקגעלאָזט מיטן וועג פון „געטער־שמעטערונג", און איז דער־גאַנגען צו דער אַפּלייקענונג פון — סטאַניסלאַווסקי'ן! נאָר אין מיטן פון דער פלאַם־פייערדיגער פּאָלעמיק וועגן אַלטע וועגן און נייע, אין די ערשטע יאָרן נאָך דער אָקטאָבער־רעוואָלוציע, האָט סטאַניסלאַווסקי גע־שריבן אין לעצטן קאַפּיטל פון זיין בוך: „מיר דאַרפן דאַנקען גאָט, וואָס ער האָט אונז דערלויבט כאָטש מיט איין אויג אָנ צוקוקן אין די נעפּלס פון דער צוקונפט... מיר מוזן פּרואוון פאַרשטיין יענע פּערספּעקטיוון, יענעם ענד־ציל, וואָס ציען־צו דעם יונגן דור. ס'איז אינטערעסאַנט צו לעבן און צו זען וואָס עס קומט פאָר אין די מוחות און הערצער פון דער יוגנט. אָבער אין מיין נייער פּאָזיציע וואָלט איך וועלן אויסמיידן צו שפּילן צוויי ראָלן. איך האָב מורא צו ווערן אַ יונגער אַלטער מאַן . . . וואָס חנפ'עט דער יוגנט און פּרואווט אויסזען אַזוי יונג ווי די יוגנט און צו טיילן אירע געשמאַקן, אירע איבערצייגונגען..."

סימפּאַטיע צו אַלע זוכענישן אין דער קונסט און פעסטע, שטאָלצע פּאַרטיידיגונג פון די אייגענע איבערצייגונגען און פּאָזיציעס — דאָס איז געווען סטאַניסלאַווסקי'ס וועג. ער האָט דערלעבט צו זען דעם טריאומף פון זיין גרויסער אַרבעט. ער איז ניט געוואָרן קיין „יונגער אַלטער מאַן", אָבער די סאָוועטישע טעאַטער־יוגנט איז געוואָרן „אַלט" און רייף מיט סטאַניסלאַווסקי'ס מייסטערשאַפט. די דרייסטעסטע אָפּווייכונגען פון סטאַניסלאַווסקי'ס רעאַליזם זיינען פאַרט געווען — סטאַניסלאַווסקי! ער האָט מיט אָנגסטלעכער זאָרג און אינטערעס נאָכגעפאָלגט די אַרבעט פון די „רעבעלן", ווי וואַכטאַנגאָוו, מייערכאָלד, אָכלאָפּקאָוו און די שפּעטער־דיגע נאָוואַטאָרן, וואָס האָבן זיך געשיידט מיט זייער גרויסן רבי'ן און זיינען דאָך געבליבן צוגעבונדן צו אים.

זוכערישע טעאַטראָלן אין אַמעריקע זאָגן, אַז סטאַניסלאַווסקי'ס „מיין לעבן אין קונסט" איז „די ביבל פון דעם טעאַטער־קינסטלער". זאָל דאָ זיין גענוג צו באַשטעטיגן די מיינונג פון די אַמאָליגע אַרטעף־סטודיסטן, אַז דאָס איז אַ בוך פון אינספּיראַציע.

שוישפּילער־פּאַבליק וועלן געפינען מער פּאַכמענישן אינהאַלט אין

סטאַניסלאַווסקי׳ס צווייטן ווערק, «Работа актера над собой» („די אַר־בעט פון דעם אַקטיאָר איבער זיך״, צו באַקומען אויך אין אַן ענגלישער איבערזעצונג אונטערן נאָמען: “An Actor Prepares”).

דער „אַלגעמיינער לייענער״ וועט אָבער פאַרלאָרן ווערן אין דעם לאַבירינט פון די טעכניש־קינסטלערישע איבונגען, וואָס ווערן פאַר־געבראַכט אין יענעם בוך. דער אופן ווי די איבונגען אין „פּסיכאָ־טעכניק״ ווערן אַנטוויקלט איז רייצנדיג און פּאַרווײלעריש [ס׳איז אַ כלומרשטער טאָג־בוך פון אַ שילער אין אַ טעאַטער־שול], אָבער דער ענין גופא איז קאָמפּליצירט. אַפילו פאַר פּראָפעסיאָנעלע אַקטיאָרן און רעזשיסאָרן איז עס געפערלעך צו באַנוצן זיך מיט דער „סטאַניסלאַווסקי־סיסטעם״ ווי מיט אַ „פאָרמולע״, ווייל אין דעם יסוד פון דער „סיסטעם״ איז פאַרלייגט שעפערישע זוכעניש, פאַנטאַזיע און קינסטלערישע אינטואיציע.

הכלל, ווען מיר זאָלן געשטעלט ווערן פאַר דעם גרויזאַמען באַפעל צו רעקאָמענדירן בלויז איין בוך וועגן טעאַטער, וואָלטן מיר אָן שום קווינק־לעניש רעקאָמענדירט סטאַניסלאַווסקי׳ס „מיין לעבן אין דער קונסט״, דעם ערשטן פון די פיר בענדער, וואָס דער גרויסער מייסטער האָט פּראָיעקטירט פאַר זיין „סיסטעם״.

אָבער דאָס קאָן ניט אויספילן דעם פּלאַץ פון דעם צווייטן בוך, וואָס די אַרטעף־סטודיסטן האָבן מיט אַזוי פיל מי דורכגעאַקערט ווי אַ בוך פון אינפאָרמאַציע. דער בוך איז “The Theatre” פון שעלדאָן טשעני (Sheldon Cheney).

מיר קאָנען ניט רעקאָמענדירן טשעני׳ס בוך ווי אַ וועג־ווייזער אין דער געשיכטע פון טעאַטער. מיר ווייסן אָבער ניט פון קיין צווייטן פּאָפּו־לערן בוך, וואָס זאָל אַנטהאַלטן אַזוי פיל אינפאָרמאַטיוון מאַטעריאַל וועגן דער געשיכטע פון טעאַטער ביז אונזער צייט. טשעני איז אין עצם אַן „אידעאַליסט״. ער באַהאַנדלט די טעאַטער־געשיכטע און די טעאַטער־קונסט גלייך ווי דאָס וואָלט געווען אַ זעלבשטענדיגער און „אַבסאָלוטער״ געביט פון מענטשלעכער טעטיגקייט. אָבער ווען עס קומט צו פאַקטן, דאַטן, נעמען, סטילן, באַוועגונגען אין טעאַטער, איז דאָס אַ בוך פון ראַיעלער אינפאָרמאַציע. קריטיש געלייענט, איז דאָס דער ניצלעכסטער אינפאָרמאַציע־בוך, וואָס מיר קאָנען רעקאָמענדירן איבער דער געשיכטע און אַנטוויקלונג פון טעאַטער. דערצו נאָך האָט טשעני די מעלה פון אַ שיינעם, לייכטן סטיל.

לערן־ביכער איבער דראַמאַטורגיע איז אין אַמעריקע פֿאַראַן אַ סך. צווישן די פּאָפּולערסטע זיינען: וויליאַם אַרטשער׳ס [William Archer] "Playmaking, a Manual of Craftsmanship" און דזשאָרדזש פּירס בעיקער׳ס [George Pierce Baker] "Dramatic Technique".

אַ באַזונדער אָרט פֿאַרנעמט אָבער דזשאָן האָוואַרד לאָסאָנ׳ס [John Howard Lawson] "The Theory and Technique of Playwriting" („די טעאָריע און טעכניק פֿון שרייבן פּיעסן"), ווייל עס ווערט דאָרט אַנטפּלעקט דער דיאַלעקטישער פּראָצעס פֿון דראַמאַטישער אַקציע און די ענגע שייכות צווישן דראַמאַטישער טעאָריע און סאָציאַלער פֿילאָזאָפֿיע. אַליין אַן אָריגינעלער דראַמאַטורג, איז לאָסאָן אויך אַ קענער פֿון דראַמאַטישער ליטעראַטור און פֿון ליטעראַטור איבער דראַמע און דראַמאַטישער טעאָריע. להיפּוך אַנדערע טעאָרעטיקער פֿון דער דראַמע, זוכט ער פֿעסטצושטעלן די שייכות צווישן דעם דראַמאַטורג׳ס שאַפֿן און דער סאָציאַלער סביבה, אין וועלכער ער שאַפֿט. די פֿראַגע פֿון פֿאָרם איז ביי אים ענג פֿאַרבונדן מיט דער אידייאישער צוועקמעסיקייט, און זיין אָפּהאַנדלונג איבער דער טעכניק פֿון שרייבן אַ פּיעסע פֿליסט אַרויס פֿון זיין אויפֿפֿאַסונג וועגן דראַמאַטישער אַקציע ווי אַ באַוואוסטזיניגער אויסדרוק פֿון מענטשלעכן ווילן. מיר זיינען „פּאַרטייאיש" צו לאָסאָנ׳ען, ווייל מיר טיילן זיינע פֿונדאַמענטאַלע אָנשויאונגען און האָבן זיך אין דעם שמועס איבער דראַמאַטישער אַקציע אַ היבש ביסל אָנגעשפּאַרט אויף זיין בוך.

דזשאָן ה. לאָסאָן

אין דער רוסישער ליטעראַטור איבער דראַמאַטורגיע פֿאַרנעמט וו. וואָלקענשטיינ׳ס «Драматургия» („דראַמאַטורגיע") אַן אָנגעזעענעם אָרט. ס׳איז אַ ווערטפֿולער לערן־בוך, צו־טעכניש פֿאַר דעם אַלגעמיינעם לייענער, אָבער צוגענגלעך און איינפֿאַך פֿאַרן סטודענט. דער בוך ווערט פֿאַרקויפֿט אויך אין אַמעריקע.

יאָהאַן אַלטמאַנ׳ס רוסישער בוך מיט דעם זעלביגן נאָמען אַנטהאַלט צווײ פּראַכטפולע אָפּהאַנדלונגען וועגן „אַרטיסטאָטעל׳ס דראַמאַטישע פּרינציפּן״ און „לעסינג׳ס טעאָריע פון דער דראַמע״. לעסינג׳ס „האַמבורגער דראַמאַטורגיע״ איז איינס פון די גרויסע ווערק פון 18טן יאָרהונדערט און ווערט נאָך עד־היום שטודירט. דער מאָדערנער דראַמע־קריטיקער קאָן זיך ניט באַגיין אָן דער „האַמבורגער דראַמאַטורגיע״, ווי ער קאָן זיך ניט באַגיין אָן אַריסטאָטעל׳ס „פּאָעטיקאַ״.

איינער פון די בעסטע קוואַל־ביכער איבער דראַמאַטישער טעאָריע איז בערעט ה. קלאַרק׳ס [Barret H. Clark] “European Theories of the Drama” („אייראָפּייאישע טעאָריעס איבער דער דראַמע״). ס׳איז אַ גרויסער זאַמלבוך, וואָס אַנטהאַלט די וויכטיגסטע שריפטן פון באַרימטע קריטיקער און טעאָרעטיקער איבער דראַמע, פון אַריסטאָטעל׳ען ביז אונזער צייט. אין דעם בוך איז איינגעשלאָסן אַריסטאָטעל׳ס „פּאָעטיקאַ״ און די וויכטיגסטע טיילן פון לעסינג׳ס „האַמבורגער דראַמאַטורגיע״. אויך שריפטן פון באָמאַרשע, פרייטאַג, סאַרסע און אַנדערע טעאָרעטיקער פון דער אייראָפּייאישער דראַמע.

ג. וו. פּלעכאַנאָוו׳ס „קונסט און געזעלשאַפט״ (ווערט פאַרקויפט אין אַן ענגלישער איבערזעצונג אין בראָשור־פאָרם) איז צווישן די וויכטיגסטע ווערק איבער עסטעטיק און סאָציאָלאָגישער מאַרקסיסטישער קונסט־קריטיק.

[מיר ווייסן פון בלויז איין בוך אין אידיש, וואו עס ווערט געמאַכט אַ פּרוּווּ פון אַ טעאָרעטישער אָפּהאַנדלונג איבער דראַמע. דאָס איז ז. קאָרנבליטה׳ס „די דראַמאַטישע קונסט״. דער נאָמען זאָגט אָבער צו מער ווי דער בוך אַנטהאַלט. קיין סיסטעמאַטישע פּרעזענטאַציע פון דער טעאָריע און טעכניק פון דראַמע איז דאָס ניט. דעם פּאַרפאַסער׳ס רעיונות דאָמינירן איבער דער ספּעציפישער טעמע און די רעיונות זיינען ניט אַלעמאָל וועזנטלעך. די ווערטפולע שטעלן אין דעם בוך ווערן פאַרלאָרן אין אַ וואַלד פון סתם טראַכטערייען און סענטענציעזע שפּרוכן איבער קונסט און עסטעטיק. אַ „חסיד״ פון רעאַליזם, נעמט זיך קאָרנבליטה נישט די מי אויסצופאָרשן און באַנעמען אַנדערע שטרעמונגען אין קונסט, נאָר ער פאַלט־אָן אויף די „מאָדערניסטן״ מיט בייזע רייד און „שטעכווערטלעך״.]

אַזוי פיל וועגן ביכער איבער דראַמאַטורגיע. וואָס איז שייך טעאַטער־געשיכטע, קאָנען מיר ניט רעקאָמענדירן „מיט אַ ריינעם געוויסן״ קיין

איינעם פון די צאָלרייכע ביכער אויף ענגליש *) (אויף אידיש זיינען נאָך ניטאָ אַזוינע ביכער). טשעני׳ס „טעאַטער" איז אינפאָרמאַטיוו, אָבער ניט באַלערנדיג. אַלאַרדיס ניקאָל (Allrdyce Nicoll) איז שוין פריער דער־מאָנט געוואָרן אין דעם בוך ווי דער פריידיגער פון „ריינער" דראַמע, וואָס האָט ניט קיין שום שייכות מיט דער אַרומיגער וועלט. זיין "Develop-ment of the Theatre" איז ממילא ניט קיין ממשות׳דיג ווערק איבער דער געשיכטע פון טעאַטער, מיט דער אויסנאַם פון איין וויכטיגן שטריך: יענער בוך אַנטהאַלט אַ מאַסע אילוסטראַציוון מאַטעריאַל און אָנגאַבן וועגן טעאַטער־מאַסקעס, וועגן טעאַטער־אַרכיטעקטור און בינע־קאָנסטרוקציעס. מיר האָבן פון ניקאָל׳ס ווערק אַרויסגענומען אַ צאָל אילוסטראַציעס.

דערפאַר קאָנען מיר רעקאָמענדירן דעם פאַראינטערעסירטן לייענער צוויי ממשות׳דיגע ביכער אויף רוסיש וועגן טעאַטער־געשיכטע: א. א. גוואָזדעוו׳ס און א. אי. פעטראָווסקי׳ס «История европейского театра» („די געשיכטע פון אייראָפּייאישן טעאַטער") און ס. איגנאַטאָוו׳ס «История западноевропейского театра нового времени» („די גע־שיכטע פון מאָדערנעם מערב־אייראָפּייאישן טעאַטער"). דער לעצטער בוך ווערט פאַרקויפט אויך אין אַמעריקע. גוואָזדעוו׳ס און פעטראָווסקיס „גע־שיכטע" נעמט אַרום דעם אַלט־גריכישן און רוימישן טעאַטער און שליסט אין די פעאָדאַלע עפּאָכע.ביידע ביכער באַהאַנדלען די געשיכטע פון טעאַטער ווי אַן אויסדרוק און אָן אָפּגלאַנץ פון די געגעבענע עפּאָכעס. ביידע אַנטהאַלטן זיי ווערטפולן אילוסטראַציוון מאַטעריאַל און אַ רייכע ביבליאָגראַפיע.

ע. ק. טשעמבערס [E. K. Chambers] גיט אין זיין "Mediaeval Theatre" („מיטלאַלטערלעכער טעאַטער") און זיין "Pre-Shakespearean Drama" („די דראַמע פאַר שעקספּיר׳ן") אַן אוצר פון היסטאָרישן מאַטעריאַל וועגן דער ליטורגישער דראַמע, די מיראַקלען און מיסטעריעס און די פאַרשיידענע פאָרמען און אויסדרוקן פון וועלטלעכער טעאַטער־פאָרוויילונג. אויף דעם געביט פון דער פאַר־שעקספּירישער דראַמע איז ער איינער פון די גרעסטע אויטאָריטעטן.

דער „קאָמעדיאַ דעל אַרטע" טעאַטער ווערט גרינדלעך באַהאַנדלט אין

---

*) צום באַדויערן זיינען אַנדערע שפּראַכן — באַזונדער דויטש — אויף וועלכע ס׳איז געשאַפן געוואָרן אַ רייכע טעאַטער־ליטעראַטור, פאַרן שרייבער ניט אינגאַנצן צוגענגלעך.

מאָריס סאַנד׳ס [Morris Sand] "The Harlequinade" („די האַרלעקינאַדע“).

פּאַר מענטשן, וואָס אינטערעסירן זיך באַזונדער מיט דער רעזשיסאָרישער קונסט, ווייסן מיר ניט פון קיין בעסערן בוך (נאָך סטאַניסלאַווסיק׳ס גרויסן ווערק) ווי «Беседы о режиссуре» („שמועסן וועגן רעזשי“) פון נ. גאָרטשאַקאָוו, פּראָפעסאָר פון מלוכה׳שן אינסטיטוט פון דער טעאַטער־קונסט אויף לונאַטשאַרסקי׳ס נאָמען (דער בוך ווערט פאַרקויפט אויך אין אַמעריקע). אַמעריקאַנער רעזשיסאָרן וועלן באַטראַכטן אַ סך פון גאָרטשאַקאָוו׳ס מעטאָדאָלאָגישע איינשטעלונגען פאַר „ניט פּראַקטיש“, ווייל ער באַזירט זיין רעזשיסאָרישן פּראָצעס אויף אַ סטאַבילן טעאַטער, מיט אַ פּערמאַנענטן קאָלעקטיוו און מיט אַ מינימום פון עטלעכע חדשים פּראָבן. אין קאָמערציעלן טעאַטער אין אַמעריקע ווערט אַ פּיעסע געשטעלט אין געציילטע פיר וואָכן. ס׳איז אָבער ניט בלויז אַ פראַגע פון חדשים־לאַנגע רעעפּעטיציעס, נאָר הויפּטזאַכלעך — פון דעם אופן ווי דער רעזשיסאָר באַנעמט זיין אויפגאַבע, ווי ער אַרבעט איבערן טעקסט פון דער פּיעסע, ווי ער דערגראָבט זיך צו איר גרונט־ליניע. די אַרבעט, וואָס דער רעזשיסאָר פירט־דורך ביחידות איבער דער פּיעסע, איז דער פונדאַמענט פון דער גאַנצער אויפפירונג. די דריי הויפּט־פאַזן פון דעם רעזשיסאָרישן פּראָצעס — די אַרבעט איבער דער פּיעסע, די אַרבעט מיט די שוישפּילער און די סצענירונג — ווערן אין דעם בוך באַהאַנדלט ברייט און גרינדלעך. כאָטש אַט־דער אופן פון רעזשיסירן אַ פּיעסע קאָן אין דער פולער מאָס רעאַליזירט ווערן נאָר אונטער די גינסטיקע באַדינגונגען פון סאָוועטישן טעאַטער, איז אָבער דער קינסטלערישער פּרינציפּ גילטיג פאַר שעפערישער רעזשי אין אַלע לענדער. ספּעציעל דאַרפן מיר אין זינען האָבן די ניט־קאָמערציעלע טעאַטערס, די „ליטל טיעיטערס“, וואָס פונקציאָנירן אין צענדליגער אַמעריקאַנער אוניווערזיטעט־שטעט, און אַנדערע אַזוינע גרופּן. דאָרט האָט דער שעפערישער רעזשיסאָר סיי אַ מער־וויניגער פּערמאַנענטן קאָלעקטיוו און סיי גענוג צייט צו אַרבעטן אויף אַ פּיעסע. די איבערזעצונג פון גאָרטשאַקאָוו׳ס בוך אויף ענגליש (וועגן אַזאַ לוקסוס ווי אַ אידישע איבערזעצונג לאָזט זיך דערוויל ניט רעדן) וואָלט געווען אַ גרויסער בייטראָג און סטימול פאַר דעם שעפערישן טעאַטער אין אַמעריקע.

מיר׳ן דאָ ניט אָנגעבן קיין ביכער איבער די באַזונדערע טעאַטער־פאַכן (דעקאָראַציע, קאָסטיום, גרים, באַלייכטונג), ווייל פאַר דעם אַלגעמיינעם לייענער האָבן זיי ניט קיין וועזנטלעכן אינטערעס, בעת דער פּראָפעסיאָנאַל

און דער סטודענט וועט גרינג געפינען אַ וועג צו אַזאַ פאַך־ליטעראַטור.

מיט אידישע ביכער איבער טעאַטער בכלל און אידישן טעאַטער בפרט האַלט עס ניט זייער גוט. קוואַנטיטאַטיוו האָבן מיר זייער ווייניג ביכער. קוואַליטאַטיוו קריגן מיר אין זיי געבונדענע זאַמלונגען פון באַזונדערע אַרטיקלען, געלעגנהייט־עסייען און אָפּהאַנדלונגען איבער באַזונדערע מאָמענטן פון דעם טעאַטער־וועזן. צו אָט־דער קאַטעגאָריע געהערט דר. אַ. מוקדוני׳ס „טעאַטער״ (1927). גערעכט איז י. מעסטעל אין זיין רעצענזיע איבער דר. מוקדוני׳ס בוך („אַרכיוו פאַר דער געשיכטע פון אידישן טעאַטער און דראַמע״, ז. 495), אַז „אומציילִיג זיינען די געדאַנקען־בליצן, וואָס מוקדוני האָט צעשאָטן אין זיין בוך איבער טעאַטער״, אָבער „געדאַנקען־בליצן״ אַליין קאָנען ניט פאַרבייטן קיין איינהייטלעכן, פּלאַנמעסיגן בוך איבער טעאַטער, און „אַ זאַמלונג פון פאַרשיידענע געלעגנהייט־אַרטיקלען איבער כמעט אַלע צווייגן פון טעאַטער־געביט . . .״ און „קירצערע און לענגערע באַמערקונגען וועגן טעאַטער בכלל״ קאָנען ניט פאַרנעמען דעם פּלאַץ פון אַ שטודיום און סיסטעמאַטישער פּרעזענטאַציע. אַזעלכע ביכער זיינען אינטערעסאַנטער „לייען־שטאָף״, אָבער די צופעליגקייט און צעבראָקלטקייט פון דעם מאַטעריאַל, די עפּיזאָדישקייט און „איינמאָליגקייט״ פון די טעמעס מאַכט זיי קנאַפּ ווערטפול ווי לערן־שטאָף, בפרט נאָך, אַז מוקדוני׳ס טעמפּעראַמענטפולער סטיל און אימפּעט רופט אַרויס ביים קוואַליפיצירטן לייענער אַ שטאַרקע נייגונג צו פּאָלעמיק און שאַרפער דערווידערונג.

אברהם טייטלבוים

ניט איינהייטלעך און טעמאַטיש־צעבראָקלט איז אויך אברהם טייטעלבוימ׳ס „טעאַטראַליאַ״ (1929). זיין טעאַטער־ענטוזיאַזם איז באַוואָפנט מיט היבשער קענטשאַפט און פּערזענלעכער דערפאַרונג, אָבער קיין זאַכלעכע פּרעזענטאַציע פון דער מאָדערנער טעאַטער־קונסט איז דאָס פאָרט ניט. באַזונדערע קאַפּיטלען אין טייטלבוימ׳ס בוך קאָנען דינען ווי ווערטפולער

דערגאַנצוג־מאַטעריאַל („סאַפּלעמענטאַרי רידינג״) אין פאַרבינדונג מיט אַ סיסטעמאַטישן קורס לעקציעס איבער מאָדערנעם טעאַטער אונטער דעם לעקטאָר׳ס קריטישע אָנווייזונגען, אָבער קיין באַזע פאַר טעאַטער־דער־קענטעניש האָט טייטלבוים ניט געשאַפן.

אין דעם זעלביגן זין קאָן מיכאל וויכערט׳ס „טעאַטער און דראַמע״ ניט פאַרבייטן קיין סיסטעמאַטישן בוך אויף אָט־דער טעמע. ווידער — באַזונדערע אַרטיקלען, אַ וויר־וואַר פון טעמעס און אַ מאַנגל אין אָרגאַנישער איינציגקייט און סיסטעמאַטישער פּרעזענטאַציע.

באַזונדערע אַרבעטן איבער מאָדערנעם טעאַטער און וועגן אידישן טעאַטער קאָן מען געפינען אין די דריי דערמאָנטע ביכער, ווי אויך אין אַ צאָל צייטשריפטן און זאַמל־ביכער: נח פּרילוצקי׳ס „אידיש טעאַטער 1905—1912״, ביאַליסטאָק, 1921, און „די אידישע בינע־שפּראַך״ אין „אידיש טעאַטער״, וואַרשע, 1927; מ. ליטוואַקאָוו׳ס „5 יאָר מלוכה׳שער קאַמער־טעאַטער״, מאָסקווע, 1924; „טעאַטער־בוך״ (צום 50־יאָריגן יובילײַ פון אידישן טעאַטער), קיעוו, 1927; „גאָלדפאַדן־בוך״ (ניו יאָרק, 1926); אין ליובאָמירסקי׳ס „דער רעוואָלוציאָנערער טעאַטער״, מאָסקווע, 1926, און „טעאַטער רעקאָנסטרוקציע״, מאָסקווע, 1931; י. דאָברושין האָט אין אַ צאָל סאָוועטישע אויסגאַבעס פאַרעפנטלעכט ווערטפולע אַרבעטן איבער אידישן טעאַטער; אין די „בלעטער״ פון „אידישן וויסנשאַפטלעכן אינ־סטיטוט״ געפינט מען וועגן טעאַטער ביי אידן אַ היבשן פאַרשערישן מאַ־טעריאַל: אין די יום־טוב׳דיגע אַלמאַנאַכן און יובילײַ־אויסגאַבעס איז פאַראַן אַ סך געלעגנהייט־מאַטעריאַל, וואָס קאָן דינען ווי „רוי־שטאָף״ פאַר דער נאָך־ניט־אָנגעשריבענער געשיכטע פון מאָדערנעם אידישן טעאַטער („אַרטעף״־אַלמאַנאַך, 1937; „פינף און צוואַנציג יאָר אידישע פאָלקס־בינע״, 1940; „אַלמאַנאַך״ פון אינטערנאַציאָנאַלן אַרבעטער אָרדן, 1940, און נאָך און נאָך).

אין דער אידישער פעריאָדישער פּרעסע אין אייראָפּע און אַמעריקע קאָן מען געפינען ווערטפולע מאַטעריאַלן, — רעצענזיעס, אָפּהאַנדלונגען, דערינערונגען, אילוסטראַציעס וועגן אידישן טעאַטער. אין די „ליטע־ראַרישע בלעטער״ און אַנדערע שריפטן האָט נחמן מייזיל פאַרעפנטלעכט ווזנטלעכע אַרבעטן איבער אידישן טעאַטער.

דער טעאַטער־ספּעציאַליסט וועט געפינען אַ וועג צו די צוואָרפענע אַרבעטן איבער טעאַטער, וואָס זיינען צעזייט און צעשפּרייט איבער אידישע צייטונגען, זשורנאַלן און ספּעציעלע אויסגאַבעס. אָבער דער אַלגעמיינער

לייענער איז ניט קיין ספּעציאַליסט, און די סאַמע טעכניק פון פאָרשונג איז אים פרעמד. ממילא איז עס פאַר אים ניט קיין טרייסט, וואָס אין די ביבליאָטעקן ליגט ערגעץ צעוואָרפן און צעשאָטן אַ היבשער מאַטעריאַל אויף אידיש וועגן אידישן טעאַטער־וועזן. עס קומט אַ דאַנק דר. יעקב שאַצקי׳ן פאַר זיין סומירונג פון די „קלענערע אַרבעטן צו דער געשיכטע פון אידישן טעאַטער" („אַרכיוו", ז. 498). אָבער „אַרכיוו" (אונטער דר. שאַצקי׳ס רעדאַקציע) איז אַרויס אין 1930, און דר. שאַצקי׳ס ווערטפולע סומירונג איז ווידער אַן ענין פאַרן פאָרשער, ניט פאַרן אַלגעמיינעם לייענער.

בכלל זיינען מיר געבענטשט מיט אַ שפע רוי־שטאָף און געשאָלטן מיט אַ דחקות פון פאַרטיגע פּראָדוקטן בנוגע דעם אידישן טעאַטער. דער טעאָרעטישער „צוקינפטיגער היסטאָריקער" וועט פאַר זיך האָבן אַ באַרג מאַטעריאַלן פאַר דער געשיכטע פון אידישן טעאַטער: באַזונדערע קאָמ־פּעטענטע אָפּהאַנדלונגען וועגן באַזונדערע מאָמענטן פון אידישן טעאַטער; רעצענזיעס וועגן טעאַטער־אויפפירונגען; אַ „אידישן טעאַטער־לעקסיקאָן" (אונטער דער רעדאַקציע פון זלמן זילבערצווייג; די אויטענטישקייט פון געוויסע אָנגאַבן אין דעם „לעקסיקאָן" איז שאַרף באַפרעגט געוואָרן, ווי דאָס איז צו זען פון זילבערצווייג׳ס אייגענעם בוך „טעאַטער־מאָזאַיק" — אַ משונה׳דיגע קאָלעקציע קוריאָזן און עפּיזאָדישע ברעקלעך — וואו עס ווערט אָפּגעגעבן אַ סך פּלאַץ פאַר אַ פּאָלעמיק מיט די קריטיקער פון דעם „לעקסיקאָן"); מאָנאָגראַפיעס וועגן אידישע אַקטיאָרן; אַ גרויסע גערעטעניש אויף אויטאָביאָגראַפיעס און „זכרונות", וואו פאַנטאַזיעס, גוזמאות און זעלבסט־באַרימעריי זיינען דורכגעפלאָכטן מיט אויטענטישע אָנגאַבן. מיר האָבן אָבער ביז איצט געהאַט אַ ליטעראַטור פון אויסמיידעניש בנוגע אידישער טעאַטער־געשיכטע אָנשטאָט אַ אידישער טעאַטער־געשיכטע. אַנידערוואַרפן אַ הויפן מאַטעריאַל און דערמיט יוצא זיין פאַרן „צוקינפטיגן היסטאָריקער" איז ניט קיין טעאַטער־געשיכטע.

אין דעם דאָזיגן פּרט האָט דער „טעאַטער־מוזיי אויפן נאָמען פון אסתר רחל קאַמינסקי ביים אידישן וויסנשאַפטלעכן אינסטיטוט" געמאַכט אפשר דעם וויכטיגסטן ביישטייער צו דער ליטעראַטור פון אויסמיידעניש איבער דער געשיכטע פון אידישן טעאַטער. די זאַמלונג, „אַרכיוו פאַר דער גע־שיכטע פון אידישן טעאַטער און דראַמע", איז ממשות׳דיג, פאַרשיידנאַרטיג, אָנרעגנדיג. אַפילו דער אַלגעמיינער לייענער וועט דאָרט געפינען אַ סך אינטערעסאַנטן מאַטעריאַל. באַזונדער וועלן אים לאָקן אַזוינע „טשיקאַווע"

ענינים, ווי „בדחנים און לצים ביי אידן" (י. ליפשיץ); „צו דער ביאָגראַפיע דעם אידישן האַנס־וואורסט יעקב בן מרדכי ריז" (יעקב שאַצקי); „אַ באַריכט פון אַ בן־דור וועגן דער פייערלעכער פּראָצעסיע פון די פּראַגער אידן דעם 24טן אַפּריל, 1741" (דר. רודאָלף גלאַנץ); „מאַטעריאַלן פאַר אברהם גאָלדפאַדנ'ס ביאָגראַפיע" (משה שטאַרקמאַן); „מאַטעריאַלן צו דער געשיכטע פון אידישן טעאַטער אין ארץ־ישראל" (א. קאַסקאָוועצקי) און אַנדערע.

אָבער אַט־די אַלע „מאַטעריאַלן" און רוי־שטאָפן באַטאָנען בלויז דאָס פעלן פון אַ ליטעראַטור איבער דער געשיכטע פון אידישן טעאַטער. [צווישן די „עפּיזאָדישע" אַרבעטן איבער דער געשיכטע פון אידישן טעאַטער איז ר. בן־ארי'ס „הבימה" איינער פון די שענסטע און באַלויכטנדיגסטע ביכער.]

איינזאַם און מאָנומענטאַל איז דר. יצחק שיפּער'ס „געשיכטע פון אידי־שער טעאַטער־קונסט און דראַמע . . . פון די עלטסטע צייטן ביז 1750". דאָס איז אַ קולטור־היסטאָרישע פאָרשונג פון הויכן קאַליבער. אָבער די דאַטע „ביז 1750" כאַראַקטעריזירט ממילא די באַדייטונג פון אַט־דעם ווערק. די ספירה פון מאָדערנעם אידישן טעאַטער־וועזן הויבט זיך אָן ציילן פון אברהם גאָלדפאַדן, אין די 70ער יאָרן פון 19טן יאָרהונדערט. די מאָדערנע אידישע דראַמע הויבט זיך אָן פון שלמה עטינגער'ס „סערקעלע", אברהם בער גאָטלאָבער'ס „דער דעקטוך" און ישראל אַקסענפעלד'ס „דער ערשטער אידישער רעקרוט" (וואָס האָט געקראָגן אַזאַ הערלעכע אויפפירונג אין די „רעקרוטן" פון אַרטעף לויט ל. רעזניק'ס באַאַרבעטונג פון דעם אָריגינאַל). יצחק שיפּער האָט זיך, הייסט עס, אָפּגעשטעלט וואָסערע הונ־דערט יאָר פאַר די ערשטע שפּראָצונגען פון מאָדערנעם אידישן טעאַטער. מיר ווילן בשום אופן ניט פאַרמינערן די גרויסע באַדייטונג פון דר. שיפּער'ס ווערק. פאַרקערט, די גרינדלעכקייט, די אויטענטישקייט, די מיזאַמע פאָר־שונג און די טיפע ערודיציע, וואָס דר. שיפּער ווייזט אַרויס, קאָנען דינען ווי אַ מוסטער — און אַ פאָרוואורף — פאַר די מאָדערנע פאָרשער פון דער אידישער טעאַטער־געשיכטע. אָבער שיפּער קאָן פאָרט ניט פאַרבייטן דעם היסטאָריקער פון מאָדערנעם אידישן טעאַטער. גראָד אויף דעם גרונד פון שיפּער'ס פעסטשטעלונגען בנוגע אונזער אייגנאַרטיגער טעאַטער־ירושה לאָזט זיך אויספאָרשן דער מאָדערנער אידישער טעאַטער־סטיל און דער איינפלוס פון די פּורים־שפּילער, שפּיל־מענער און שפּיל־ווייבער, לצים און בדחנים, מאַרשאַלעקס און קונצנמאַכער אויף די מאָדערנע אויסדרוק־

פאַרמען אין אידישן טעאַטער. עס שטעלט זיך די פראַגע: האָט די אידישע טעאַטער־געשיכטע אַ המשך, אַ קאָנטינואיטעט פון פאָלקישן מהות, אָדער מיר דאַרפן באמת אָנהויבן ציילן אונזער טעאַטער־ספירה פון אברהם גאָלדפאַדן?

ביז איצט איז נאָך ניט געמאַכט געוואָרן קיין פּאַרזוך צו פאַרגאַנצן די אידישע טעאַטער־געשיכטע ווי אַ פּראָצעס פון אַנטוויקלונג. מיר האָבן אַ טעאַטער־פאַרגאַנגענהייט, אָבער קיין קאָמפּעטענטע געשיכטע פון אידישן טעאַטער האָבן מיר נאָך ניט.

ב. גאָרינ׳ס „די געשיכטע פון אידישן טעאַטער“ איז דערווייל דאָס בעסטע, וואָס מיר פאַרמאָגן אויף דעם געביט פון מאָדערנער אידישער טעאַטער־געשיכטע. ס׳איז שוין אָנגעוויזן געוואָרן אין אַ פריערדיגן קאַפּיטל, אַז גאָרין איז ניט קיין ראַיעלער היסטאָריקער פון אידישן טעאַטער. נאָר ווען מיר האָבן אין זינען, אַז ער האָט פאַרעפנטלעכט זיין צוויי־באַנדיג ווערק אין 1918, צען יאָר פאַר דער דערשיינונג פון שיפּער׳ס „געשיכטע“, מוזן מיר אָנערקענען זיין ווערטפולע אַרבעט פון אַ פאָרשער און קאָמ־פּילאַטאָר. געשריבן פאַר דעם צייטונגס־לייענער, איז גאָרינ׳ס „געשיכטע פון אידישן טעאַטער“ אפשר צו „פּאָפּולער“. נישט בלויז האָבן מיר דאָרט ניט קיין „אַקאַדעמישע“ אָנגאַבן פון „קוואַלן“, נאָר אין דעם סאַמע אופן פון „פּאָפּולאַריזירן“ די געשיכטע פון אידישן טעאַטער איז פאַראַן אַ מין פּובליציסטישע אויבערפלעכלעכקייט און אומגעפעריגקייט, וואָס פאַר־מינערט די אויטענטישקייט און אויטאָריטעט פון דער „געשיכטע“. אין דעם דאָזיגן פּרט איז שיפּער׳ס ווערק געקומען ווי אַ ווערטפולער און נויטיגער קאָרעקטיוו צו גאָרינ׳ס אויבערפלעכלעכער אַרבעט.

און דאָך איז ב. גאָרינ׳ס „געשיכטע פון אידישן טעאַטער“ אַ וויכטיגער דאָקומענט. אַליין אַ טוער ביים טעאַטער, איז ער געווען אַריינגעצויגן אין די גערודערס פון דעם אידישן טעאַטער־וועזן אין אַמעריקע. וויפיל ער זאָל זיך ניט אָנשטרענגען אָנצוהאַלטן די פּאָזע פון אַן אָביעקטיוון היסטאָריקער פון דעם אידישן טעאַטער אין אַמעריקע, בלייבט ער פאָרט אַ צד אין ־עם שטרייט צווישן „שונד“ און דער „בעסערער פּיעסע“. גראָד זיין אייפער און ליידנשאַפט, זיין פערזענלעכער אינטערעס צו דער „בעסערער פּיעסע“, טיילט־מיט עפּעס פון דעם געמיט און געפילדער אין די טעאַטער־קרייזן פון זיין צייט. אויב ניט קיין געשיכטע, איז גאָרינ׳ס „געשיכטע פון אידישן טעאַטער“ — אַ לעבעדיג בילד פון דעם אידישן טעאַטער־וועזן אין אַמעריקע ביז אַן ערך 1910.

און דאָ שטייען מיר ווידער פאַר אַ בלויז. פאַרמעל האָט גאָרין דער־פירט זיין „געשיכטע“ ביז 1917. פאַקטיש האָט ער זי אָפּגעשטעלט אַרום 1910. זינט דעמאָלט האָט דער אידישער טעאַטער אין אַמעריקע דורכ־געמאַכט זיין צווייטע „גאָלדענע עפּאָכע“. זינט דעמאָלט איז אין סאָוועטן־פאַרבאַנד אויסגעוואַקסן אַ פּרעכטיג טעאַטער־וועזן און אין אַנדערע לענדער זיינען געמאַכט געוואָרן וויכטיגע פּרוּוון. דער אידישער קונסט־טעאַטער, דער מאָסקווער אידישער מלוכה־טעאַטער, די „הבימה“, דער „אַרטעף“, „אונזער טעאַטער“, דער שילדקרויט־טעאַטער, — דאָס אַלץ איז געקומען נאָך גאָרינ׳ען און האָט נאָך ניט געפונען קיין היסטאָריקער.

יעקב מעסטעל׳ס „אונזער טעאַטער“, וואָס דערשיינט כמעט גלייכצייטיג מיט דעם דאָזיגן בוך, איז אַ ווערטפולער צוגאָב צו אונזער טעאַטער־ליטעראַטור. ס׳איז אַ ניצלעכער אינפאָרמאַטיווער בוך איבער טעאַטער בכלל, איבער אידיש טעאַטער בפרט. באַזונדער ווערטפול זיינען די שטעלן וועגן דעם שטייגער פון אידישן טעאַטער. מעסטעל פאַראייניגט די מעלות פון אַ בינע־וועטעראַן, אַ רעזשיסאָר און אַ פאָרשער. זיינע פּערזענלעכע דערפאַרונגען ווערן אין דעם בוך איבערגעפלאָכטן מיט אָנגאָבן פון פאַר־שיידענע קוואַלן וועגן דער געשיכטע, די טראַדיציעס און די מידות פון דער אידישער בינע. ער באַהאַנדלט פונדאַמענטאַלע פראַגן, ווי די עקאָ־נאָמיק פון אידישן טעאַטער אין אַמעריקע, די „סטאַר“־סיסטעם, דעם איצטיגן קריזיס אין דעם טעאַטער־וועזן, שוין אָפּגערעדט פון רעפּערטואַר, שוישפּיל, רעזשי, בינע־סטיל, א. אַז. וו.

לויט די אָנגערירטע טעמעס איז דער בוך זייער אַ רייכער. צום באַ־דויערן,ליידט „אונזער טעאַטער“ פון דער כראָנישער חולאת פון אידישע ביכער איבער טעאַטער: צעבּרעקלטקייט, עפּיזאָדישקייט, קורץ־אָטעמדיג־קייט. אונטער אַ פיל־צוזאָגנדיגער אויבערשריפט אין דעם ערשטן קאַפּיטל, „מאַטעריאַלן צו דער געשיכטע פון רעזשי ביים אידישן טעאַטער“, קריגן מיר בלויז קנאַפּע פיר זייטן טעקסט. אונטער דער אויבערשריפט „אַקטיאָרן“ (אידישע), געפינען מיר ווידער ניט מער ווי פיר זייטן טעקסט. מעסטעל פאַרמאָגט אָבער די מעלה פון קאָמפּאַקטקייט. אין די ענגע ראַמען פון זיינע קאַפּיטלען און אונטער־קאַפּיטלען באַווייזט ער צו פאַרנאַנטירן אַ מאַסע אינפאָרמאַטיוון און באַלייכטענדיגן מאַטעריאַל. אַ ביישפּיל איז דער פאָלגנדיגער אויסצוג (זייט 50):

„דער קאָסטיום פון די פּורים־שפּילער איז באַשטאַנען פון אַ ראָק, איבערגעקערט אויף דער צווייטער זייט; אַמאָל אַ העמדל איבער די

> הויזן מיט אַ גאַרטל, אויפן קאָפּ אַ ׳טשאַקע׳ (אַ לענגלעכער דריי־עק פון קאָלירטן פּאַפּיר). ביי די יוסף־ און אחשורוש־שפּילן האָט מען שוין געטראָגן אַ געבלימלטן ׳כאַלאַט״׳ (אַ ציצענעם שלאָפראָק), אַ פּאַפּירענע קרוין אָדער אַ טערקישע שאַל אויפן קאָפּ (פאַר יעקב אָבינו און אחשורוש). ניט זעלטן פלעגן זיי אויך באַנוצן אַ ׳נאַטוראַליסטישן׳ קאָסטיום: איבערגעקערטע שאָפּענע פּעלצן (פאַרן ׳ציגיינער מיטן בער׳), אַ פּויערשע ׳סיערמיענגע׳ מיט אַ שטרויענעם קאַפּעלוש (׳המן׳). נאָך אום פּורים 1916 (בעת דער עסטרייכישער אָקופּאַציע) שפּילן בחורים אין אַ ליטוויש שטעטל ׳מכירת יוסף׳, קאָסטיומירט אין חסידישע קאַפּאָטעס און סאַמעטענע קאַפּעלושן. אָט־די ׳אומלעגאַלע׳ מיטלען פון אַנאַרכראָנישער פּרימיטיווקייט האָבן לחלוטין ניט גע־שטערט די פאַרגאַפטע צוקוקער אויפצונעמען די פאָרשטעלונג מיט זעלטענעם אינטערעס״.

אין דער צווייטער האַלב פון בוך, אונטער דער איבערשריפט „מאָדער־נער טעאַטער״, ווערן באַהאַנדלט פאַרשיידענע פּאַזן פון דער טעאַטער־קונסט. מיט באַזונדער אויטאָריטעט און זאַכלעכקייט שרייבט דאָ מעסטעל וועגן רעזשי.

בכלל — אַ זאַכלעכער בוך, וואָס לייענט זיך גרינג. עס פעלט דאָרט אַ דייטלעכער ריכט־שנור, נאָר ווען דער לייענער האָט אַן אייגענעם קאָמ־פּאַס בנוגע דעם צונויפבונד צווישן טעאַטער און דער אַרומיגער וועלט, איז דער בוך „אונזער טעאַטער״ אַ באַהילפיגער וועג־ווייזער.

אַזוי האַלט עס מיט אידישע ביכער איבער טעאַטער. מיר האָבן אַ מאָגערע טעאַטער־ליטעראַטור, ווייל מיר האָבן אַ מאָגערן טעאַטער־וועזן. אונזער מאָדערנער אידישער טעאַטער איז אַלט וואָסערע 70 יאָר. מיר האָבן נאָך קיין צייט ניט געהאַט „אַרומצואוואַקסן״ מיט אַ טעאַטער־ליטעראַ־טור. פון דער אַנדערער זייט איז דער מאַנגל אין גוטע טעאַטער־ביכער אַ שטער און אַן אָפּהאַלט פאַר דער אַנטוויקלונג פון שעפערישן טעאַטער. ביי דעם איצטיגן צושטאַנד פון אידישן טעאַטער אין אַמעריקע איז אַ נייער ווערטפולער בוך איבער טעאַטער ניט סתם נאָך אַ בוך, נאָר — אַן אַקציע און אַ סטימול. אין דעם דאָזיגן זין באַגריסן מיר די דערשיינונג פון יעקב מעסטעל׳ס בוך. און פאַר דעם דאָזיגן צוועק האָבן מיר געמאַכט די שווערע אָנשטרענגונג אָנצושרייבן און פאַרעפנטלעכן אָט־דעם בוך.

זוכצעטל פון נעמען

א

אַדלער, יעקב — 379, 382.
אַדלער, פראַנסיס — 265.
אַדלער, ציליע — 265, 336, 382, 405.
אַדעמס, קליפאָרד — 346.
אַדערשלעגער — 392.
איבסען — 28, 42, 83, 84, 240, 272, 363, 391.
איגנאַטאָוו, ס. — 449.
אידעלסאָן, א. ז. — 282.
בן-עמי, יעקב — 263, 265, 336, 350, 382, 385.
בעל-געדעס, נאָרמאַן — 169.
בערמאַן, ס. נ. — 346.
בערנסאַן, כאַפּיע — 421.
בערקאָוויטש, י. — 391.
בריסמאַן, חיים — 411.
ברעכט — 414.

ג

גאָגאָל — 86, 391.

דימאָוו, אַסיף — 86, 264, 267, 344-5, 350, 364, 368, 369, 382, 391.
דייוויס, דאָנאַלד — 425.
דרייזער — 414.

ה

האָוארד, סידני — 346.
הורוויטש — 261, 262, 268, 269, 364.
הירשביין, פרץ — 86, 263, 267, 344-5, 369, 379, 382, 384, 385-7, 391, 404.
העלמאַן, ליליען — 346.

וו

וואַגנער — 180.
וואַכטאַנגאָוו — 129, 137, 146, 350-1, 353, 359, 433, 434, 436, 445.
וואַלקענשטיין, א. — 447.
וויגמאַן, מאַרי — 196.
וויזאַנסקי, ב. — 350.
ווינאַגראַדאָוו, א. — 405.
ווייזענפריינד, מוני — 256, 266, 382, 405.
ווייבערט, מ. — 452.
וועגאַ, לאָפע דע — 86, 391, 397.
וועוויאָרקע, א. — 431.
וועלישעאַנסקי, ישראל — 411.

ז

זאַלאַמאַראָף, מ. — 175, 343, 351, 421, 439, 440.
זאַלאַמאַרעפסקי — 364, 384.
זאַלצמאַן, ר. — 112.
זאַק, לודוויג — 368, 382.
זילבערמאַן, משה — 284.
זילבערצווייג, זלמן — 453.
זינגער, י. י. — 369, 382, 391, 392, 394, 395, 396.
זשולאַווסקי — 394.
זשיטלאָווסקי, חיים — 112.

ח

חבס, קאָרין — 350.

ט

טאַיראָוו — 387.
טאַלמאַ — 119.
טאָלער, ערנסט — 83, 391.
טאָמאַשעפסקי, ב. — 379.
טשעכאָוו, א. — 84, 363, 391.
טייטעלבוים, אברהם — 350, 451, 452.
טרילינג, א. — 337.
טשעמבערס, ע. ק. — 449.
טשעני, שעלדאָן — 446, 449.
טשערנער, פ. — 425, 426, 428.

י

יעוורייאינאָוו — 382.

כ

כאָווער-פאָווער — 267, 425.

ל

לאַטיינער — 261, 262, 268, 269, 364.
לאָסאָן, דזש. ה. — 28, 65, 236, 240, 346, 413, 447.
ליבין, ז. — 86, 344, 368, 369, 380.
ליוואיס, דזש. ה. — 117, 119.
ליובאָמירסקי — 452.
ליטוואַקאָוו, מ. — [illegible]
ליעוו, ז. — 431.
לייוויק, ה. — 84, 266, 267, 344-5, 363, 369, 382, 391.
ליפשיץ, י. — 454.
ליפצין, קעני — 379, 382.
לעוו — 351.
לעווין, מאיר — 370.
לעווין, ש. — 257.
לעסינג — 448.

מ

מאַגולעסקאָ, זעליג — 284, 382.
מאָליער — 86, 139.
מאָלע — 120.
מאָלץ, אַלבערט — 89.
מוני, פאָל (זע: ווייזענפריינד).
מוקדוני, א. — 337-360, 371, 391, 451.
מיכאָעלס, שלמה — 54, 56, 96.
מייזיל, נחמן — 452.
מייערכאָלד — 130, 387, 445.
מעי לאַן פאַנג — 413.
מענאַנדער — 156, 157, 163.
מענדעלע מוכר ספרים — 293, 386.
מעסטעל, יעקב — 350, 384, 421, 422, 423, 451, 456, 457.

נ

נאַדיר, משה — 382, 391.
נאָנעס, בנימין — 370.
ניטשע — 236.
ניקאָל, אַלאַרדיס — 11, 26, 449.
נעמיראָוויטש-דאַנטשענקאָ — 137, 180, 181, 183, 381, 413-14.

ס

סאַלאַמאַן, חיים — 370.
סאַלוויני, טאָמאַסאָ — 116, 117, 118.
סאַנד, מאַריס — 450.
סאָפאָקל — 81, 157.
סאַראָיאַן, וו. — 346.
סאַרסע, פ. — 52, 448.

סטאַניסלאַווסקי, ק. — 103, 115, 116, 117, 123, 124, 128, 131, 134, 137, 145, 146, 168, 180, 272, 350-1, 353, 359, 433, 434, 443-446, 450.
סטרינדבערג — 84, 391.
סיגל, אידיט — 350.
סעקונדאַ — 337, 343.
סעקלער — 267, 344-5, 669, 382, 391, 392.
סקולניק, מנשה — 336, 382, 388.

ע

עווריפּיד — 81, 157.
עטינגער, שלמה — 454.
ענגעלס — 24.
עסכיל — 81, 157.

פּ

פּינסקי— 267, 344, 369, 382, 384-5, 387, 391.
פּיסקאַטאָר — 414.
פּיקאָן, מאָלי — 265, 287, 336, 382.
פּיקאַר, ב. — 304.
פּלעכאַנאָוו, ג. וו. — 448.
פּרילוצקי, נח — 452.
פּרץ, י. ל. — 344, 382, 384, 385-7, 391, 394.

פֿ

פֿאַראַגאָ — 413.
פֿרייטאָג — 448.
פֿריילעך, ל. — 411.

צ

צוקערמאַן, לייזער — 284.
ציפּערין — 351.
צייטלין, אהרן — 369, 382, 391, 398.
צמח, בנימין — 270, 343, 350, 411.

ק

קאַברין, ל. — 86, 259, 262, 263, 267, 344-5, 364, 369, 379, 382, 391.
קאַהאַן, אב. — 398, 399.
קאַופמאַן, דזש. ס. — 86, 346.
קאַליך, יעקב — 350.
קאַליש, בערטאַ — 379, 382.
קאַלמאַנאָוויטש, ה. — 364.
קאַמינסקי, אסתר רחל — 453.
קאַנאַלי — 413.
קאַנגרעוו — 85.
קאַנט — 28, 121, 236.
קאַסקאָוועצקי, א. — 454.
קאַקלען — 116.
קאַרנבליטה, ז. — 448.
קאַרנעי — 228.
קושניראָוו, א. — 431.
קינגזלי, סידני — 346.
קירשענבוים, יעקב — 329.
קלאַרק, ב. ה. — 448.
קעסלער, דוד — 263, 379, 383.
קעשיר, איזידאָר — 265, 336, 382, 405.
קראַנעק — 137.
קרעיג, ג. — 127, 131, 132, 137, 240, 387.
קרעמער, כייקע — 411.

ר

ראָבסאָן, פּאָל — 119.
ראַגאָף, הלל — 337-339, 343-350, 355-357.
ראָוך, מ. — 337, 343.
ראָזלער, גאָלדע — 257, 411.
ראָזענבערג, מיכל — 405.
ראָטבוים, מ. — 350.
ראָלאָן — 391.
רומשינסקי — 337, 343.
ריבאַק, י. — 305.
רימער, ליובאַ — 411, 416.
ריינהאַרדט, מאַקס — 134, 137, 139, 143, 147, 381, 413.
רעזניק, ל. — 454.
רעסלער — 266, 368, 392.

ש

שאָ, אוירווין — 346.
שאָ, בערנאַרד — 42, 84, 86, 272, 363, 381, 391.
שאַפּיראָ, ליליען — 343, 350, 417.
שאַצקי, יעקב — 453, 454.
שוואַרץ, מאָריס — 54, 56, 97, 263, 265, 267, 340, 362, 382, 384-409, 412, 414, 415.
שטאַרקמאַן, משה — 454.
שטוימאַן — 421, 422.
שילדקרויט — 382.
שיפּער, יצחק — 276, 277, 454, 455.
שלום עליכם — 53, 57, 64, 84, 86, 140, 256, 286, 344, 368, 382, 386, 391, 404, 425, 438, 440.
שניידער, בענאַ — 343, 350, 416, 421, 424, 432-439.
שניידערמאַן, מ. — 411.
שעקספּיר — 65, 82, 85, 86, 220, 230, 235, 238, 240, 318, 391, 449.
שערוואוד, ר. — 346.
שפּענגלער — 236.